

Traduzir Teatro no Estado Novo: *Gata em Telhado de Zinco Quente* (1959), tradução de Sérgio Guimarães, do original *Cat on a Hot Tin Roof* (1955), de Tennessee Williams

Hélder Pedro Nascimento Lopes

**Dissertação de Mestrado em Tradução
Especialização em Inglês**

Traduzir Teatro no Estado Novo: *Gata em Telhado de Zinco Quente* (1959),
tradução de Sérgio Guimarães, do original *Cat on a Hot Tin Roof* (1955), de
Tennessee Williams
Hélder Pedro Nascimento Lopes
2014

Abril de 2014

Traduzir Teatro no Estado Novo: *Gata em Telhado de Zinco Quente* (1959), tradução de Sérgio Guimarães, do original *Cat on a Hot Tin Roof* (1955), de Tennessee Williams

Hélder Pedro Nascimento Lopes

**Dissertação de Mestrado em Tradução
Especialização em Inglês**

Traduzir Teatro no Estado Novo: *Gata em Telhado de Zinco Quente* (1959),
tradução de Sérgio Guimarães, do original *Cat on a Hot Tin Roof* (1955), de
Tennessee Williams
Hélder Pedro Nascimento Lopes
2014

Abril de 2014

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Tradução (Área de Especialização em Inglês) realizada sob a orientação científica da Prof^a. Doutora Maria da Conceição de Albuquerque Emiliano Onofre Castel-Branco.

AGRADECIMENTOS

Durante a realização deste projecto pude contar com a colaboração de várias pessoas e entidades, às quais seria impossível não deixar uma palavra de agradecimento, amizade e reconhecimento. Quero, em primeiro lugar, agradecer à equipa do Instituto dos Arquivos Nacionais Torre do Tombo por tornar acessíveis os documentos fundamentais para a realização da presente dissertação. Sem o acesso à documentação relativa à tradução de teatro e a todo o processo patente nos relatórios de censura e actas da Comissão de Censura, seria verdadeiramente difícil ou até mesmo impossível conceber um projecto desta natureza.

Deixo os meus especiais agradecimentos à Dr.^a Manuela de Carvalho, do projecto TETRA/FLUL pela sua simpatia e por ter disponibilizado uma das suas referências de tradução teatral. À Dr.^a Sofia Patrão, do Museu Nacional do Teatro, pela sua amabilidade e prontidão em conceder todos os documentos disponíveis relativos à peça *Gata em Telhado de Zinco Quente*. Graças à Dra. Joana D'Eça Leal, do Centro de Estudos de Teatro, foi possível apurar dados relevantes sobre o tradutor da peça central deste projecto e entidade invisível no processo de transposição da peça de Tennessee Williams. Ao Sr. António Ferra, que trouxe novos contributos e perspectivas relativamente a uma faceta inesperada de Sérgio Guimarães.

Aproveito para deixar um especial agradecimento a todos os meus professores dos seminários do mestrado, cujo contributo e conhecimentos influenciaram fortemente as minhas opções ao longo do percurso académico: Iolanda Ramos, Ana Frankenberg Garcia, Nuno Júdice, Filipe Furtado e Gabriela Gândara Terenas, pela forte inspiração.

Às pessoas que me acompanharam durante todo o percurso lectivo e não lectivo e com quem mantenho um laço de amizade e estima, as mestrandas Ana Plácido, Ana Mafalda Veiga, Beatriz Parralejo, Carmo Oliveira, Cristina Roquette, Moira Difelice, Manuela Rocher, Oana Popovici, Rute Ribeiro, Teresa Alves, e aos mestrandos Tiago Vaz, Pedro Ferreira e José Brázio. Obrigado à melhor turma de sempre pela dedicação, amizade e apoio incondicional.

Agradeço à Prof.^a Doutora Maria Conceição Emiliano Castel-Branco pelas sugestões, disponibilidade, gentileza e perseverança durante todo o processo de preparação e concretização da presente dissertação.

Aos meus amigos, João Costa, Marian Mijahilica, Armando Pereira, Luís Vieira e Fernando Naves Sousa por sempre terem acreditado em mim.

Em último lugar na lista de agradecimentos, mas em primeiro na minha vida, agradeço o apoio incondicional, amor e devoção da minha família. Não teria conseguido alcançar o que considerei improvável se não fosse por ela. Obrigado, do fundo do coração.

Um bem-haja a todos.

RESUMO

Traduzir Teatro no Estado Novo: *Gata em Telhado de Zinco Quente* (1959), tradução de Sérgio Guimarães, do original *Cat on a Hot Tin Roof* (1955), de Tennessee Williams

Hélder Pedro Nascimento Lopes

À luz da viragem cultural dos Estudos de Tradução ocorrida nos anos 80 e tendo em conta a interdisciplinaridade abordada nos campos literário, cultural e histórico pela *Manipulation School* (Lefevere, Bassnett, Lambert, Hermans e Toury), na esteira de Itamar Even-Zohar com a Teoria dos Polissistemas (1979), a presente dissertação pretende analisar a tradução portuguesa da peça *Cat on a Hot Tin Roof* (1955), da autoria de Tennessee Williams, intitulada *Gata em Telhado de Zinco Quente* (1959), de Sérgio Guimarães. Este pode ser um caso representativo de como a tradução para teatro actua na cultura receptora numa perspectiva diatópica, antevendo a dimensão intercultural da tradução para o palco. É ao tradutor que cabe a tarefa de transferir a peça de um sistema linguístico e cultural para outro, conhecendo, se possível, o grau de representabilidade da mesma e o contexto cultural de chegada. Deste modo, é evidenciada a competência artístico-criativa do tradutor teatral que trabalha com o intuito de manter, *fidus interpres*, as intenções do autor da obra original.

No período em que *Cat on a Hot Tin Roof* foi escrita, ensombrado pelo controlo sociopolítico do Macartismo nos E.U.A. e o contexto em que a tradução foi concretizada, sob a vigência da Ditadura de Salazar, a (auto)censura desempenha um papel fundamental ao moldar a produção literária nos dois sistemas culturais. Numa época em que, mais do que nos dias de hoje, traduzir consistia numa actividade subserviente e secundária, Vasco Morgado, detentor do monopólio de teatros em Lisboa encomendou a Sérgio Guimarães a tradução de uma peça de Tennessee Williams. Com base na teoria desenvolvida por Lawrence Venuti em *The Translator's Invisibility* (1995), não é despiciente problematizar, neste estudo de caso, a invisibilidade do tradutor/mediador entre o texto e a representação, abordando simultaneamente as estratégias então necessárias para a peça ser aprovada e posta em cena.

PALAVRAS-CHAVE: Estudos de Tradução; Teatro; Censura no Estado Novo e Auto(censura); Tennessee Williams; Invisibilidade do Tradutor.

ABSTRACT

Translating Theatre during the *Estado Novo*: *Gata em Telhado de Zinco Quente* (1959), translated by Sérgio Guimarães from *Cat on a Hot Tin Roof* (1955) by Tennessee Williams

Hélder Pedro Nascimento Lopes

The aim of this dissertation is to examine the Portuguese translation of the play *Cat on a Hot Tin Roof* (1955), written by Tennessee Williams, entitled *Gata em Telhado de Zinco Quente* (1959), by Sérgio Guimarães, in light of the cultural turn in Translation Studies during the 1980s. This work takes into consideration the interdisciplinary ideas from the fields of literature, culture and history and the key points spread by the “Manipulation School” (Lefevere, Bassnett, Lambert, Toury and Hermans), following Itamar Even-Zohar’s *Polysystem Theory* (1979). This can be a representative case study of how theatre translation works in cultural reception in a diatopic perspective. Anticipating the intercultural dimension of translation for the stage, the translator is considered a mediator who plays the leading role of transferring the play from one linguistic and cultural system to another, taking into account when possible its performability level in the target culture. Thus, the artistic and creative skills of the theatre translator are highlighted as he works to keep, *fidus interpres*, the intentions of the author of the original work.

Censorship and self-censorship play a key role in shaping literary production in the two cultural systems. On the one hand, in the period in which *Cat on a Hot Tin Roof* was written, overshadowed by McCarthyism in the U.S.; on the other hand, the context in which the translation was performed, under Salazar's dictatorship. At a time when more than today translating was a subservient and secondary activity, Sérgio Guimarães was commissioned the translation of a play by Tennessee Williams, at the request of Vasco Morgado, a theatre *entrepreneur* in Lisbon. Considering the theory developed by Lawrence Venuti (*The Translator's Invisibility*, 1995), the discussion of the translator's invisibility, his role as a mediator between text and representation, and the search for essential strategies to get the play approved and put on stage, are fundamental issues in this case study.

KEYWORDS: Translation Studies; Drama; (Self)Censorship during *Estado Novo*; Tennessee Williams; Translator's Invisibility.

ÍNDICE

Introdução.....	1
1. Tradução Teatral, Censura e Estado Novo.....	4
1.1. Traduzir para o Palco: o papel do tradutor no polissistema teatral.....	4
1.2. A práxis censória: a Inspeção-Geral dos Espectáculos e o Teatro nas décadas de 1950 e 1960.....	11
2. Tennessee Williams no sistema cultural norte-americano e no sistema cultural português.....	19
2.1. Breves considerações biobliográficas e sociopolíticas: formas de subversão em palco em <i>Cat on a Hot Tin Roof</i>	19
2.2. Adaptações cinematográficas da obra de Tennessee Williams nas décadas de 1950 e 1960.....	24
2.3. Recepção das obras dramáticas de Tennessee Williams em Portugal entre 1956 e 1972.....	27
3. O Caso de <i>Gata em Telhado de Zinco Quente</i> : da tradução ao palco.....	34
3.1. O frontispício: tradução e adaptação.....	34
3.2. Relatórios e Correspondência: os censores e o empresário Vasco Morgado.....	41
3.3. <i>Gata em Telhado de Zinco Quente</i> : a tradução.....	43
3.3.1. Processo de censura textual anterior à representação da peça.....	44
3.3.2. Processo de censura textual posterior à representação da peça.....	53
3.3.3. Alterações de cariz cénico.....	57
3.4. As Actas da Comissão de Censura aos Espectáculos.....	59
3.5. Sérgio Guimarães: o contexto português e a invisibilidade do tradutor.....	61
Conclusão.....	71
Bibliografia.....	74
Anexos	
1. Capa manuscrita da tradução submetida ao Processo de Censura.....	i
2. Relatório de censores.....	ii-vii
3. Licença de Representação.....	viii
4. Troca de correspondências entre Vasco Morgado e a Comissão de Censura.....	ix- xii
5. Frontispício dactilografado da peça com os carimbos dos censores.....	xiii
6. Nota para o cenógrafo.....	xiv
7. Cortes textuais.....	xv- xxvii
8. Cortes cénicos.....	xxviii- xxxi

9. Actas de Exame e Classificação dos Espectáculos.....	xxxii-xl
10. Tabelas.....	xli-xliv
11. Gráficos: Número e Percentagens de peças submetidas e proibidas na década de 1950.....	xl
12. Lista cronológica referente aos processos de censura e aprovação da peça <i>Gata em Telhado de Zinco Quente</i> (1959).....	xlvi
13. Imagens - <i>Morte Dum Caixeiro Viajante</i>	xlvi
14. Imagens - Sérgio Guimarães Diogo Bandeira Freire.....	xlvi
15. Cartaz, Programa e Fotografias da peça.....	xlix-lx

Introdução

From the point of view of the target literature, all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose.

Theo Hermans, 1985:11

A presente dissertação pretende analisar a tradução portuguesa da obra *Cat on a Hot Tin Roof*, escrita por Tennessee Williams em 1955, à luz do contexto social e político em que foi elaborada. Esta tradução foi realizada por Sérgio Guimarães em 1959, com o título *Gata em Telhado de Zinco Quente*,¹ e resultou de uma encomenda da empresa de espectáculos Vasco Morgado para o Teatro Monumental, inaugurado em 1952 (Rebello, 2003:214). Merecerá particular atenção o modo como a acção da censura vigente na época incidiu sobre a versão deste tradutor, nomeadamente no que diz respeito a cortes, intenções e eventuais proibições. Neste contexto, pode dizer-se que a censura se desenvolveu em dois aspectos gerais: por um lado, aquela a que o próprio tradutor, num processo mais ou menos consciente, se submeteu como forma de autocensura; por outro lado, aquela resultante da acção do aparelho repressivo do Estado Novo, no que constitui uma das múltiplas formas de poder totalitário. Não deixa de ser relevante salientar que a obra de Tennessee Williams passou também pelo crivo da censura, em consequência do período de Macartismo então vigente nos Estados Unidos da América. Deste modo, a tradução da peça para o círculo teatral português parte de um original já censurado, aspecto a desenvolver no segundo capítulo.

Do ponto de vista teórico, considerou-se essencial, no capítulo preambular, apresentar os pressupostos teóricos em que este trabalho se baseou. Recorremos à teoria dos polissistemas de Itamar Even-Zohar para estabelecer as relações de centralidade e de periferia do texto original e da tradução, tendo em conta os sistemas culturais norte-americano e português. Os pressupostos indicados contribuíram para descrever os princípios gerais da interferência entre os dois sistemas culturais e literários em estudo,

¹A partir daqui a peça será referida de forma abreviada como *GTZQ*.

explicitando a sua natureza, bem como as causas e consequências da sobreposição de um sistema cultural e literário relativamente ao outro.

Além desta perspectiva, no estudo de caso de *GZTQ*, revelou-se essencial recorrer também à abordagem teórica de Lawrence Venuti, em *The Translator's Invisibility* (1995). A finalidade foi entender até que ponto a tradução de Sérgio Guimarães funciona como uma forma de domesticação do texto do sistema de partida, atribuindo-lhe valores linguísticos e culturais que reforçam a sua recepção nos círculos socioculturais de chegada.

Se, por um lado, uma tradução pode contribuir para a elaboração da adaptação de um texto de uma cultura estrangeira, por outro, a tradução aqui analisada produz um texto condicionado à realidade portuguesa dos anos 50 e 60 do século XX, criando uma base de inteligibilidade que assume um posicionamento ideológico de acordo com determinados códigos e cânones, interesses e prioridades do sistema político vigente. Deve, assim, destacar-se a indissociabilidade da praxis censória e da influência que ela exerce, relacionando-a com o processo de domesticação textual.

Seria impossível num trabalho deste âmbito abordar na totalidade os múltiplos aspectos de censura assim como diversos aspectos textuais relativos, e não só, aplicados à tradução teatral durante o Estado Novo, que foram observados na fase da investigação. Por esse motivo, optou-se por dar maior relevância a um estudo de caso, representativo de como era escrever e traduzir teatro no contexto da ditadura salazarista, em particular nas décadas de 50 e 60 do século XX, independentemente de determinadas alterações políticas na segunda década referida.

Quanto ao início do primeiro capítulo parece-nos fundamental referir o género dramático e o facto de a tradução em análise não se destinar à leitura isolada nem à publicação, mas sim à representação em palco. Apesar de se observar que a tradução para o palco consiste num factor dinâmico na produção e desenvolvimento do teatro português em geral, representando uma componente activa da comunicação interliterária e intercultural, o processo de recepção foi, no entanto, claramente controlado e manipulado de acordo com as preferências e padrões estabelecidos por uma sociedade defensora dos “bons costumes”, consubstanciados na conhecida trilogia da Educação Nacional - “Deus, Pátria e Família”- imposta pelo poder vigente.

O segundo capítulo começa por esclarecer, de forma breve, a posição de Tennessee Williams, enquanto dramaturgo, no sistema cultural norte-americano, referindo aspectos biobibliográficos e sociopolíticos que, a nosso ver, são relevantes para o estudo de caso em apreço, nomeadamente a forma como o Macartismo poderá ter influenciado a elaboração de *Cat on a Hot Tin Roof*. Neste capítulo serão, de igual modo, apresentados, ainda que sucintamente, elementos relativos à recepção das obras de Tennessee Williams em Portugal entre 1956 e 1972.

O terceiro capítulo servirá para abordar e analisar a tradução de *GTZQ*, mencionando algumas características do período de tradução, produção e recepção do texto, num momento da história portuguesa marcado por uma série de transformações sociais e culturais. Deste modo, torna-se fundamental analisar o *modus operandi* da Comissão de Censura, particularmente no que diz respeito à produção teatral e a este caso, em particular. Tendo em conta que esta última actividade nunca esteve isolada da sociedade, e que constitui um factor poderoso de comunicação e de intervenção artístico-cultural, torna-se necessário sublinhar o contexto das vicissitudes políticas e sociais em que a peça foi traduzida e representada. Este situa-se no segundo período de vigência do Estado Novo,² quando toda a produção teatral era submetida a rigorosos processos de censura, mediante um sistema planeado de análise e aprovação ou reprovação das peças a serem representadas em palco.

Quanto aos aspectos que constituem o acto de censura, serão analisados ainda no terceiro capítulo elementos extratextuais de ordem comunicativa, nomeadamente notas de serviço e relatórios, através dos quais se podem verificar supressões e alterações feitas à tradução *GTZQ*. O levantamento dos cortes realizados, permitirá posteriormente distinguir os motivos pelos quais determinados diálogos foram retirados da tradução de Sérgio Guimarães. Pretende-se, assim, compreender o universo ideológico-cultural retratado e subentendido nas falas das personagens e de que forma é que este poderia representar uma potencial desestabilização para o público português. Os documentos em anexo, fruto de uma pesquisa intensa sobre múltiplos aspectos relativos à peça em questão e ao processo que a mesma atravessou, revelam informações seminais para este estudo de caso e, também, alguns factos singulares relativos a *GTZQ*.

² A primeira fase vai de 1933 a 1945, ano que marca o início do Estado Novo e o fim da 2ª Guerra Mundial. A segunda engloba o período entre 1945 e 1968; a terceira, sob o poder de Marcello Caetano, vai de 1968 a 1974.

Na globalidade, esta dissertação poderá contribuir, com base na análise da tradução da peça de Tennessee Williams e, eventualmente, através da referência a outros textos traduzidos por Sérgio Guimarães, para o conhecimento das condições de trabalho do tradutor e das situações de (auto)censura existentes tendo em conta o contexto de chegada. Pretende-se, ainda, problematizar a posição do tradutor e a sua visibilidade enquanto profissional e mediador cultural, no contexto sociopolítico do Estado Novo.

Tradução e Censura constituem uma área que tem vindo a ser estudada progressivamente desde a década de oitenta em Portugal e sobre a qual existem caminhos e perspectivas a explorar. São de destacar os estudos de autores como Christine Zurbach, Teresa Seruya, Maria Lin Moniz, Alexandra Assis Rosa, Ana Teresa Marques dos Santos, Gabriela Gândara Terenas, Rui Pina Coelho, entre outros. É também fundamental salientar o valor e alcance das bases de dados disponíveis *online*, como a CETbase (do Centro de Estudos de Teatro, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), a TETRABase (Centro de Estudos de Teatro e Tradução, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa) e o MatrizNet (do Museu Nacional de Teatro), que se encontram em constante desenvolvimento e actualização, revelando-se um enorme contributo para os estudos da prática da tradução teatral em Portugal.

1. Tradução Teatral, Censura e Estado Novo

1.1. Traduzir para o Palco: o papel do tradutor no polissistema teatral.

Nos finais da segunda metade do século XX, na transição para os anos 80, os Estudos de Tradução adquiriram o estatuto de independência enquanto área científica: a tradução deixou de ser considerada uma actividade do domínio exclusivo dos estudos linguísticos ou dos estudos literários. Para académicos como Susan Bassnett, José Lambert, Theo Hermans e Gideon Toury a actividade tradutória passou a ser observada como uma reescrita, em que elementos como a literatura, cultura e a história da tradução ganham relevância. Desta forma, assumiu-se uma perspectiva interdisciplinar, estabelecendo-se uma noção de equivalência dinâmica ou funcional, de modo a ultrapassar o conceito de texto simplesmente como fiel ao original. De acordo com Lefevere, “Translation needs to be studied in connection with power and patronage, ideology and poetics, with emphasis on the various attempts to shore up or undermine an existing ideology or existing poetics” (1992:10).

No âmbito dos Estudos de Tradução e dos Estudos de Teatro, um número crescente de académicos tem vindo a dedicar-se à elaboração de hipóteses teóricas que pretendem aprofundar e explicitar o cruzamento entre as duas áreas em questão. Serão apenas mencionadas aquelas que vão ao encontro de tópicos que acreditamos serem seminais e que se debruçam sobre o estatuto e o papel do tradutor no polissistema teatral.

Manuela de Carvalho e Daniela Di Pasquale (2008) referem que aproximadamente dois séculos e meio antes do aparecimento expansivo das teorias que seguiram a viragem cultural dos Estudos de Tradução, as questões essenciais na discussão da tradução do género dramático foram abordadas pelos dramaturgos Carlo Goldoni e Luigi Pirandello. O primeiro, ainda que de forma pouco metódica, estabeleceu uma tentativa de abordar o conceito de equivalência entre os dois sistemas culturais, de forma a “entrar no espírito das duas Nações”.³ Por sua vez, em *Illustratori, attori e traduttori*, Pirandello (1908) negou a possibilidade de a tradução transferir as características da obra e da encenação originais, defendendo um tradutor-dramaturgo que adapta a peça original e a transpõe para o palco do sistema cultural de chegada de acordo com a sua interpretação e tendo em vista as possibilidades pragmáticas da concretização do espectáculo.⁴

As autoras chamam a atenção para a existência de diferentes correntes académicas relativamente à tradução de teatro: por um lado, aquela que prevê que o tradutor se envolva no processo apenas de um ponto de vista interlinguístico; por outro lado, outras correntes de pensamento que surgiram a partir da segunda metade do século XX, que supõem um tradutor-dramaturgista, ou seja, a situação ideal de um tradutor que colabora directamente com o processo de concretização do espectáculo teatral, assumindo o papel de mediador linguístico-cultural e dramatúrgico apesar de, na prática, nem sempre ser viável. Esta perspectiva, defendida por Ferenčík, Pavis, Totzeva, Espasa, Mateo, Brisset entre outros teóricos, estabelece a análise da tradução teatral centrada no contexto de chegada, isto é, no estudo de recepção do texto e nos elementos ideológicos que manipulam a tradução, mediante uma abordagem intercultural. Na tradução para o teatro, o texto assume uma nova dimensão, pois a componente textual é apenas um elemento na totalidade do discurso teatral.

³ *Apud* Carvalho & Pasquale, 2008:11.

⁴ *Apud* Carvalho & Pasquale, 2008:12.

Susan Bassnett (2005) alerta para o facto de, à semelhança de Peter Bogatyrev, Robert Corrigan (1961) afirmar que o tradutor deve ter em consideração a voz das personagens e o carácter gestual da linguagem, o ritmo, as pausas quando o texto é escrito ou falado. A esse propósito, Peter Bogatyrev afirma o seguinte:

Linguistic expression in theatre is a structure of signs constituted not only as discourse signs, but also as other signs. For example, theatre discourse, that must be the sign of a character's social situation is accompanied by the actor's gestures, finished off by his costumes, the scenery, etc. which are all equally signs of a social situation.⁵

Tal facto implica que o tradutor de textos dramáticos considere as características respeitantes à estrutura do texto teatral e que as traduza para a língua de chegada, implementando as alterações necessárias do ponto de vista não só linguístico, mas também pragmático e estilístico. Desse modo, a componente linguística deve ser traduzida tendo em conta o discurso teatral na sua totalidade (Bassnett, 2005:126).

De acordo com Thadeus Kowzan (1975),⁶ existem elementos designados por signos *auditivos* e *visuais* nos quais se insere a linguagem em que o texto dramático é escrito, tendo em conta que este é concebido para ser dito. Contudo, o âmago da questão reside na função primordial do texto dramático tendo em conta que, no teatro, o intuito é operar em vários planos e não só do ponto de vista linguístico. Nesse contexto, Ortrun Zuber-Skerritt (1984) destaca as particularidades de *actibility* e *speakability*, remetendo a terminologia para todos os elementos não-verbais e extra linguísticos, como os aspectos culturais, [o idiolecto,] as questões relacionadas com a *mise-en-scène*, etc. A autora acredita que o tradutor deve ser também mediador entre o texto e a cena, respeitando as intenções autorais do texto original, ao colaborar com os diversos intervenientes na produção do espectáculo teatral, situação pouco frequente.

Karin Littau (1993) recorre a uma descrição do processo de tradução teatral através do percurso delineado entre a língua de partida e de chegada, para estabelecer uma relação entre texto e *performance*. A autora defende a criação de um espaço de mediação entre o tradutor e a companhia, entre o signo escrito (palavra) e o signo físico (corpo), em que a *mise en scène* é concebida. Nesta relação são exercidas influências contextuais que adaptam ou tornam viável a tradução, de acordo com os modelos vigentes na cultura de chegada. Desse modo, a tradução desempenha o papel de

⁵ *Apud* Bassnett 2005:125.

⁶ *Apud* Bassnett, 2005:134.

mediação na compreensão entre a leitura do texto original e a escrita/*performance* no sistema de chegada.⁷

Tendo em conta a linha de pensamento das abordagens supramencionadas, no contexto da tradução para teatro é essencial evidenciar o carácter dual do texto dramático, na medida em que pode ser considerado por um lado, um texto literário passível de ser publicado (página) e, por outro, uma obra que pode ser transposta para representação cénica (palco).⁸ Por razões inerentes ao contexto em que é produzido e representado, o texto dramático não pode ser traduzido como a prosa devido ao facto de a sua leitura se destinar a um fim específico: o palco. De acordo com Bassnett (2005), a produção textual para teatro consiste numa leitura “incompleta”, dado que por um lado, o texto é apenas um de outros elementos que contribui para a representação e, por outro, o seu potencial é alcançado como um todo em palco, juntamente com todos os elementos extra-textuais, ou seja, visuais, gestuais e acústicos. Desse modo, o tradutor poderá optar por traduzir o texto numa perspectiva puramente literária ou de acordo com a sua função, como uma parte de um sistema mais amplo: a produção teatral. Por conseguinte, é necessário evidenciar a impossibilidade de dissociar o texto da *performance*, dado que o espectáculo de teatro consiste na relação dialéctica entre as duas componentes, tal como refere S. Bassnett:

[...] One of the functions of theatre is to operate on other levels than the strictly linguistic, and the role of the audience assumes a public dimension not shared by the individual reader whose contact with the text is essentially a private affair. A central consideration of the theatre translator must therefore be the performance aspect of the text and its relationship with an audience [...] (2005:134-135)

Numa perspectiva semelhante, Sirkku Aaltonen salienta o papel da comunicação verbal na medida em que o texto, do ponto de vista da escrita e da oralidade, relaciona sistemas semióticos distintos, ou seja, o texto escrito é apenas um de vários elementos que constituem o espectáculo teatral:

Verbal communication accounts for some 35% of human interaction, whereas most of our meaning production is based on non-verbal communication through time, space, touch and body language, odour and gaze, physical appearance, objects, habits and environment. Non-verbal

⁷ *Apud* Carvalho&Pasquale, 20012:14.

⁸ Contudo, Sirkku Aaltonen (2002:4-5) refere que nem todos os textos dramáticos são textos teatrais, uma vez que os mesmos podem funcionar fora do sistema teatral, sendo que o contrário também se aplica. O teatro pode funcionar sem textos dramáticos, uma vez que os repertórios podem incluir poesia, contos e romances.

messages help to construct the play on stage, and we need to know not only what the characters say (language) but how they say it (paralanguage), where they say it, when they say it, and to whom. We need to know how they are dressed (Aaltonen, 2002:7).

Além disso, o texto traduzido para o palco desempenha uma componente funcional de um processo global que inclui o espectáculo teatral e que o distingue do texto escrito concebido apenas para ser lido. O tradutor de teatro deve ter em conta o critério de representabilidade (*playability*) como pré-requisito. Desse modo, o texto teatral escrito para representação apresenta opções linguísticas que o tornam representável, ou seja, diferente das traduções de teatro exclusivamente para publicação. Nesse contexto, a tarefa do tradutor consiste em determinar quais essas estruturas e traduzi-las para a língua de chegada, mesmo que esse processo implique alterações maiores nos planos linguístico e estilístico (Bassnett, 2005:126). Segundo Patrice Pavis, “[...] a great translation already contains its *mise en scène*. Ideally the translation should be able to command the *mise en scène*, not the reverse. Translation or *mise en scène*: the activity is the same; it is the art of selection among the hierarchy of sign.” (2000: 146).

De acordo com Eva Espasa, o conceito de representabilidade, enquanto sinónimo de *playability* e *actability*, pode ser compreendido como a necessidade de ir ao encontro das expectativas do público, isto é, à forma como a obra é culturalmente adaptada, tendo em vista as normas e costumes dos teatros nacionais⁹. Da mesma forma, Sirkku Aaltonen (2002) afirma que o teatro é um produto que brota directamente de um determinado âmbito condicionado ao tempo e ao espaço em que é produzido, tendo em conta um determinado grupo de pessoas ao qual a obra é dirigida.

De maneira a reforçar o papel do tradutor no polissistema teatral, é relevante frisar que Itamar Even-Zohar, nos finais dos anos 70, vem afirmar que as obras literárias são estudadas dentro de um sistema literário, que se define como um sistema de funções de ordem literária, que se encontram em inter-relação com os restantes co-sistemas semióticos (política, sociedade, economia religião, etc.) (Zohar, 1990). Além disso, o autor afirma que um sistema é obrigatoriamente uma organização heterogénea, aberta, sendo necessariamente um polissistema, ou seja, um sistema múltiplo de vários sistemas que se cruzam mutuamente, funcionando como uma só estrutura, em que os elementos são interdependentes. Desse modo, a literatura faz parte do enquadramento social,

⁹ Espasa in Upton, 2000:49-50.

cultural e histórico, sendo que o contexto fundamental se insere no sistema, no qual se desenvolve uma dinâmica contínua da “mutação” e a luta para se alcançar a posição primária no cânone literário (Munday, 2012:165-166). Assim, Even-Zohar dá ênfase à forma como a literatura traduzida opera como um sistema, que passa pela maneira como a cultura de chegada selecciona as obras a serem traduzidas e no modo como as normas de tradução, de comportamento e as políticas são influenciadas por sistemas coexistentes.

Segundo Zohar (1990), quando surgem novos modelos literários, maior é a probabilidade de a tradução consistir num dos meios de elaboração do novo repertório. Através de obras pertencentes a sistemas culturais estrangeiros, são introduzidas novos modelos de linguagem e padrões de composição no sistema de chegada inexistentes até então. Os novos modelos podem, não só, substituir os antigos, como podem também contribuir com uma nova linguagem poética, padrões de composição e novas técnicas. Assim, o autor acrescenta que os princípios que seleccionam as obras a serem traduzidas são determinados por situações contextuais que regem o sistema cultural e literário de chegada. Nesse sentido, os textos são escolhidos de acordo com a compatibilidade em relação às novas abordagens e ao papel inovador que as traduções podem assumir no contexto cultural de chegada. Embora seja, em regra, periférica, a literatura traduzida pode ser um elemento essencial na renovação literária, refere Even-Zohar, quando ocorre nos seguintes contextos: “(a)when a polysystem has not yet been crystallized, that is to say, when a literature is "young," in the process of being established; (b) when a literature is either "peripheral" (within a large group of correlated literatures) or "weak," or both; and (c) when there are turning points, crises, or literary vacuums in a literature.” (1990: 47).

Este “processo de evolução dinâmica” é essencial para o funcionamento do polissistema, indicando que a relação entre os sistemas inovadores e conservadores está em constante mutação e competição. Devido a este procedimento, a posição da literatura traduzida também não é fixa, ou seja, poderá ocupar uma posição primária ou secundária no polissistema. Se for primária, participa activamente na configuração do centro do polissistema (Even-Zohar, 1990:47). Além disso, é provável que seja inovador e esteja relacionado com eventos mais importantes da história da literatura à medida que decorrem. Segundo o autor, a literatura traduzida pode manter um papel central no polissistema moldando-o, na medida em que se transforma numa força

inovadora (Even-Zohar 1978/2004:200).¹⁰ Se a literatura traduzida assumir uma posição secundária, significa que representa um sistema periférico no polissistema. Não exerce influência no sistema central e, além disso, torna-se um elemento conservador, preserva formas convencionais e está em conformidade com as normas literárias do sistema cultural de chegada.

Transpondo a teoria de Zohar para o contexto da tradução teatral tendo em vista a sua função (*skopos*), podemos concluir que o polissistema literário consiste num processo comunicativo interlingual e interliterário que deve ser analisado à luz das divergências e das relações de poder entre os sistemas culturais. Nesse contexto, assistimos a uma negociação com base em diferentes códigos e normas culturais, que observam elementos como a língua, restrições políticas e um conjunto de valores sob os quais uma determinada cultura se rege. Deste modo, na transposição do texto para o palco defendemos, à semelhança de outros autores, a actividade de um tradutor que colabora em estreita ligação com o encenador que, por sua vez, se encarrega de esclarecer e explorar os elementos extra-linguísticos, isto é, definir a dramaturgia e tudo o que completa o texto dramático em palco:

The relationship between the dialogue and the extra-linguistic situation is Intense and reciprocal. The situation often provides the dialogue with its subject matter. Moreover, whatever the subject matter may be, the situation variously interferes in the dialogue, affects the way it unfolds, brings about shifts or reversals, and sometimes interrupts it altogether. In its turn, the dialogue progressively illuminates the situation and often modifies or even transforms it. The actual sense of the individual units of meaning depends as much on the extralinguistic situation as on the linguistic context.¹¹

Em conjunto com o encenador, actores e outros intervenientes, nasce assim uma colaboração em que o tradutor-dramaturgo poderia e deveria participar activamente nas opções tomadas na materialização da *mise en scène*. Devido ao facto de ser conhecedor do texto proveniente da cultura de partida, o tradutor mantém uma ligação de autor em relação à obra traduzida, sendo que a mesma adquire novas características no sistema literário de chegada.

Enquanto decisor no processo de criação da adaptação da obra, o tradutor é o responsável pelo ponto de partida no processo que permitirá a representação do texto dramático em palco e na consequente concretização do espectáculo teatral como refere

¹⁰ *Apud* Munday, 2012:166.

¹¹ (Jiří Veltrusky, *Drama as Literature*; Lisse: Peter de Ridder Press, 1977:10 *apud* Bassnett, 2005)

George Mounin: “a playable theatre translation is the product not of linguistic, but rather a dramaturgical act”.¹² Segundo Pavis, o tradutor teatral - na qualidade de tradutor literário e dramaturgo - concretiza uma tradução macro-textual¹³ ao analisar o texto segundo critérios do ponto de vista da dramaturgia. Esse mesmo processo cria circunstâncias para a representação teatral e para a comunicação tendo em vista um elemento fulcral na concretização do espectáculo: o público. Assim, o objectivo consiste em atingir a coerência da peça dramática, garantindo uma leitura lógica e uma reconstituição no texto de chegada, considerando todos os elementos (tempo, espaço, indicações de cariz cénico, discurso, gestos, etc.).

Ao assumir o papel de dramaturgo, o tradutor integra os elementos inter-linguísticos e extra-linguísticos (visuais e gestuais, estilísticos e rítmicos) alcançando o potencial da representação dramática no palco da cultura de chegada através da imagem do Outro. Sobre esta ideia, Álvarez e Vidal afirmam o seguinte: “A translator, therefore, is a rewriter who determines the implied meanings of the TL text, and who also, in the act of rewriting, redetermines the meaning of the original.”¹⁴ Deste modo, a componente gestual é um factor preponderante na representação, em que não se podem negligenciar as diferenças entre a língua de partida e a de chegada. Defendemos, assim, um tradutor que desempenhe um papel interventivo e colaborativo na encenação, que eventualmente pode contribuir para a modificação dos critérios ideológicos da peça, através de elementos extralinguísticos, como por exemplo, opções que passam por corresponder aos gostos do público da cultura de chegada, em que a intencionalidade do original é o critério principal. “Don’t translate what I wrote, translate what I meant to write” (Cunha, 2000).

1.2. A práxis censória: a Inspeção-Geral dos Espectáculos e o Teatro nas décadas de 1950 e 1960

Além das circunstâncias e observações referidas até a este ponto, no acto de tradução teatral, em particular no contexto português das décadas de 1950 e 60 – e tendo em vista os aspectos a explorar no terceiro capítulo como objectivo primordial deste trabalho - considerámos fundamental ter em conta reflectir sobre a instauração do processo censório impulsionado pelo Estado Novo que teve início na primeira metade

¹² *Apud* Pavis, 2000: 104.

¹³ Entenda-se por macro-textual todos os elementos que dizem respeito ao género textual, aos padrões retóricos, traços gramaticais e escolhas lexicais realizadas pelo tradutor.

¹⁴ *Apud* Holman & Boase-Beier, 1999:14.

do século XX. Deste modo, o período abrangido (1926-1974) ficou marcado por episódios que moldaram a produção cultural e literária, que influenciaram fortemente o percurso do teatro em Portugal. A esse respeito, Fernando Pernês afirmou o seguinte:

Só depois da Revolução de 28 de Maio de 1926, imposta a Ditadura, é que a censura se foi infiltrando. Em 6 de Maio de 1927, instaurou-se “a censura prévia”, que modificou, por completo, a vida teatral”, dando como fundamento as razões do costume: “impedir a perversão da opinião pública” e precaver contra “ as ofensas da lei, da moral e dos bons costumes”. Embora sempre sem regras bem estabelecidas, vivendo ao sabor do humor dos censores, tornou-se normal, a partir de então, retalhar textos, vetar autores, proibir peças à beira da noite da estreia, mesmo quando anteriormente aprovadas. Foi uma coisa nojenta, que nunca abrandou, prejudicando de uma maneira tão profunda a vida teatral que ainda hoje, passados que são tantos anos de liberdade, se torna difícil ter uma ideia clara da sua verdadeira dimensão. Autores e companhias passaram a vigiar-se, a ter a sua autocensura, atitude que leva décadas a limpar o espírito. Não se pode pensar no teatro depois desta época e até ao fim do século, embora a liberdade tenha sido restituída em 1974, sem ter em conta tais condicionamentos (Pernês, 2002:196).

Na tentativa de se entender o ambiente cultural vivido na época em questão, é pertinente sublinhar que foi nos finais da primeira metade do séc. XX que se sucederam acontecimentos que influenciaram o percurso político português no plano internacional, influenciando também o ambiente nacional. A partir de 1947, ano em que o governo do Primeiro-Ministro britânico Attlee concedeu a independência à Índia, iniciou-se um movimento de organizações a favor da independência de territórios indianos que estavam sob o comando português, tendo sido levados a cabo em 1954 (Bridges, 1968). Com o apoio dos E.U.A. e da União Soviética, sobretudo em Angola, Moçambique e na Guiné registaram-se movimentos de independência que tinham por objectivo o fim da supremacia portuguesa nesses territórios africanos. Movido pelo interesse nacional em manter os territórios ultramarinos, o Governo português foi consequentemente afastado da comunidade internacional por não abdicar dos seus princípios e da ambição em manter o seu posicionamento de supremacia face às (ex-)colónias (Marques, 1981).

Nesse contexto, a produção cultural portuguesa era, nas suas diversas vertentes, claramente, influenciada e marcada pela existência de uma instabilidade a nível governamental que as décadas em questão ocasionaram. Apesar de a instabilidade referida se fazer sentir em particular entre a década de 1950 e 1970, no seguimento da desestabilização da Primeira República, em 6 de Maio de 1927 foi criada a

Inspecção-Geral dos Teatros que surgiu da publicação do decreto-lei 13:564, da responsabilidade do Ministério da Instrução Pública, com o objectivo de definir regras que estabelecessem o funcionamento das empresas de espectáculos e de forma a assegurar os “interesses dos artistas, autores e tradutores” e de outros profissionais relacionados com a esfera teatral. Assim o define o Decreto a seguir mencionado logo no início: “Artigo 1.º A fiscalização superior a todas as casas e recintos dos espectáculos ou divertimentos públicos é exercida pelo Ministério da Instrução Pública, por intermédio da Inspecção Geral dos Teatros e seus delegados (Decreto n.º13:564 de 6 de Maio de 1927)”.¹⁵

Em 25 de Setembro de 1933 foi criado o Secretariado da Propaganda Nacional,¹⁶ extinto em 1944 e integrando-se no Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (Risso, 2010:261).¹⁷ O ano que se seguiu e que assinalou o fim da Segunda Guerra Mundial, 1945, foi marcado pela criação da Comissão de Censura que incidia particularmente nos domínios do Cinema e do Teatro.

Quando se inaugurou o SPN, em 26 de Outubro de 1933, Salazar proferiu uma afirmação que se revelou determinante, reflectindo, sem qualquer sombra de dúvida, a intencionalidade que lhe estava subjacente: “Politicamente só existe o que o público sabe que existe”.¹⁸ Tratou-se, portanto, de um organismo que, entre 1933 e 1974, moldou discursos, mentalidades, comportamentos, serviu de crivo sistemático para todo o tipo de informações públicas e controlou, em larga medida, a produção cultural realizada em Portugal. Tal como refere Cabrera, “este organismo assumia-se como órgão central dos serviços de propaganda e coordenava a informação de todos os Ministérios” (Cabrera, 2013:23), razão pela qual publicitava as actividades do poder instituído e defendia as suas ideias.

Ana Cabrera enumera também as funções exercidas pela Comissão de Censura, decorrentes do decreto supramencionado, que consistiam na emissão de licenças profissionais aos artistas, exame às companhias nacionais, verificação do cumprimento das obrigações dos empresários em relação aos artistas, direitos de propriedade,

¹⁵ Ministério da Instrução Pública, Inspecção Geral dos Teatros, Decreto n.º 13:564 de 6 de Maio de 1927, art.º114 *apud* Cabrera (2013:19).

¹⁶ A partir daqui referido de forma abreviada como SPN.

¹⁷ A partir daqui referido de forma abreviada como SNI

¹⁸ Cf. *Dicionário de História de Portugal*, 1999:278.

aplicação de multas, autorização de espectáculos e repreensão de quaisquer factos ofensivos da lei, da moral e dos bons costumes (2013:20).

Com base na observação de múltiplos e variados dados recolhidos no Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo,¹⁹ relativos ao repertório teatral relevante para este trabalho,²⁰ concluiu-se que, relativamente à prática censória, poderiam ocorrer as seguintes situações: as peças poderiam ser aprovadas, aprovadas com cortes e reprovadas. Além disso, algumas peças poderiam ser rejeitadas ou reavaliadas, após ponderação da Comissão. Caso fossem efectivamente rejeitadas, as mesmas estariam interditas de representação em Portugal continental e insular.

Aplicando a tipologia da censura estabelecida por Alexandra Assis Rosa (2009:127), podemos afirmar que os textos eram alvo de censura prévia ou *a priori* e de censura repressiva ou *a posteriori*. Além dessas duas fases, como será possível verificar no estudo de caso em análise, as obras teriam de passar por uma etapa intermédia, que era o ensaio geral. No que diz respeito à documentação que acompanhava as peças durante o processo de censura, os relatórios dos serviços de fiscalização tinham como propósito reunir uma diversidade de informações relativas ao ensaio geral. O relatório dos Serviços de Fiscalização da Inspeção dos Espectáculos, documento composto por duas folhas que se pode consultar nos anexos 2.3. (iv) e 2.4 (v), apresenta dados sobre o género da obra, o título da mesma, o número de actos, a data do ensaio geral, a classificação obtida mediante a idade do público permitido, o nome do autor da obra original e da tradução, as horas de início do ensaio e os nomes dos censores presentes. Além disso, a primeira folha apresenta os nomes do elenco e de outros profissionais envolvidos na produção do espectáculo, nomeadamente o encenador. Na segunda folha são descritas observações sobre os figurinos usados, os cenários, os comentários mais ou menos restritivos feitos pelos censores, particularmente significativos neste estudo de caso, a hora a indicar o fim do ensaio e, finalmente, a data prevista para a primeira representação. Todo o processo requeria o preenchimento dos dados mencionados e o documento seria assinado pelo Sub-inspector da Comissão.

Todas as peças deveriam ter um documento de autorização que permitisse a concretização do espectáculo caso o mesmo fosse aprovado pela Comissão: a Licença

¹⁹ A partir daqui será referido de forma abreviada como IANTT.

²⁰ Este é constituído maioritariamente por textos de Tennessee Williams recebidos em Portugal e por traduções de Sérgio Guimarães.

de Representação, emitida pelo SNI.²¹ Esta servia para esse efeito e deveria referir a empresa de espectáculos a que se destinaria o texto, declarando que se autorizava a representar em território português. Além disso, indicava o título da peça, o género da mesma, o nome do autor da obra original, o número de actos da peça, o nome do tradutor, o número do registo e a classificação consoante a idade do público que pudesse assistir. Os documentos analisados relativos à tradução de *GTZQ* e a outras peças contam com a assinatura de Óscar de Freitas que então ocupava o cargo de Inspector dos Espectáculos.²²

O processo censório era formalizado através de correspondência entre os empresários de espectáculos e o Inspector Chefe da Comissão de Censura, como se pode ver nas cópias obtidas no IANTT (cf. Anexo 2.). Nas cartas endereçadas à Inspecção dos Espectáculos formalizava-se um primeiro pedido a declarar que a peça a ser representada estava apta a ser censurada. Após receber uma resposta por parte do SNI na qual eram entregues e analisadas as traduções das peças, os directores artísticos requeriam a assistência dos censores no ensaio. Através da pesquisa efectuada e da análise morosa e atenta dos documentos obtidos, é possível verificar as reacções dos empresários de teatro, as medidas que a comissão aplicava às peças em cena, as instruções para a organização da actuação dos censores, a explicitação da missão da censura, a conduta da Comissão sobre as peças em cena, as opiniões dos censores e a intensidade do impacto cultural das obras analisadas e avaliadas, aspectos que serão desenvolvidos mais à frente, em particular no terceiro capítulo.

Embora não esteja presente em todos os relatórios referentes aos processos de censura, verificou-se ao longo da investigação, que em alguns casos se identificou mais um documento que expressa com clareza uma das regras que os empresários de espectáculos tinham de seguir de forma escrupulosa.²³ O regulamento mencionado está relacionado com as receitas de Estado, que apresentam dados concretos de identificação das empresas interessadas, em que as mesmas deveriam proceder ao pagamento de uma taxa correspondente à avaliação por parte dos vogais:

²¹ Cf. Anexo 3, viii.

²² O Inspector-geral e capitão de artilharia Óscar de Freitas marcou a sua presença na presidência e vice-presidência da Comissão de Censura aos Espectáculos durante vários anos, tendo sido ele a rubricar os documentos autorizados de *GTZQ*.

²³ As informações expressas foram identificadas nos relatórios das seguintes peças: *Saudades de Berta* (1961), tradução de Luís Francisco, e *Verão e Fumo* (1966), de Costa Ferreira, títulos das versões portuguesas.

[...] entregar no cofre do Tesouro em (d), e em conformidade com artigo 4.º do Decreto com força de lei n.º13872, de 1 de Julho de 1927, e artigo 2.º do Decreto com força de lei n.º14908, de 18 de Janeiro de 1927, a quantia de (e), proveniente da taxa devida pelo exame da peça [...] nos termos do art.º n.º 71 do Decreto-lei n.º42.660, tabela VII e art.º 93 do Decreto 42.661. (Saudades de Berta, PT/TT/SNI-DGE/1/6375; Verão e Fumo, PT/TT/SNI-DGE/1/8196).²⁴

Atendendo que, do ponto de vista político a década de 1950 ficou marcada por uma série de alterações que foram sumariamente abordadas no início do subcapítulo, é possível encontrar uma relação com os dados explicitados, que implicaram constantes movimentações nos cargos responsáveis pelo SNI. Neste contexto, Cabrera refere o número de peças submetidas à Comissão de Censura durante esta década, relacionando-o com a quantidade de obras que foram proibidas.²⁵

Os dados recolhidos e visualmente explicitados no primeiro gráfico do anexo 11 do presente trabalho²⁶ indicam que o número de peças teatrais que foram submetidas à prática censória na década de 1950 oscila bastante. Em primeiro lugar, o resultado mais perceptível revela a discrepância entre os números das peças que eram submetidas a censura e as que eram efectivamente proibidas de serem representadas. Em relação ao número de peças que deram entrada nos escritórios da Comissão de 1950 a 1959, registam-se divergências nos valores, aumentando quase para o triplo no espaço de nove anos. De acordo com os dados apresentados, a acção dos Órgãos repressivos revela-se bastante inconstante nesta década. Entre 1950 e 1951 o número de peças censuradas duplicou e em 1952 sofreu uma redução de precisamente metade, relativamente ao ano anterior. Em 1953 registou-se um aumento exponencial de 229 peças, representando o valor mais elevado durante a década em questão. De 1954 a 1959 os números registaram uma variação menos acentuada embora, em 1958, 215 peças tenham passado pela censura.

Quanto às peças proibidas, o segundo gráfico²⁷ traduz com transparência a variação ocorrida. Nos dois primeiros anos os valores mantiveram-se constantes, na ordem de 8,4% a 9,6%. Entre 1952 e 1954 registou-se uma diminuição acentuada e em 1955 foi alcançado o valor máximo de interdições. Nos dois anos seguintes registaram-

²⁴ As entregas para o Cofre do Tesouro deveriam ser efectuadas na Sede do Banco de Portugal, em Lisboa, na filial do Banco de Portugal, no Porto, nas sedes dos Concelhos e nas tesourarias da Fazenda Pública.

²⁵ Cf. Anexo 10.3., xlv.

²⁶ Cf. Anexo 11., xlv.

²⁷ *Ibidem*.

se valores francamente mais baixos e em 1958 o espartilho da censura fez com que o número de peças proibidas duplicasse relativamente aos dois anos anteriores. Finalmente, em 1959 foram suprimidas oito peças. Em suma, na década de 1950, a média de peças censuradas foi de 161 e a média de peças excluídas do repertório teatral perfaz um total de 10 peças por ano.

Os valores percentuais relativos às interdições poderão ser relacionados com as constantes transições na coordenação do SNI e com o facto de haver alterações permanentes nos Órgãos de Censura. De acordo com A. Cabrera, a década analisada conta com três ministros da Presidência e três secretários nacionais do SNI, registando-se políticas distintas nos vários mandatos (2013:37-38). A autora acrescenta que, de 1950 a 1953, António Eça de Queiróz e Manuel Cristiano de Sousa - secretários nacionais do SNI entre essas datas - mantiveram o quadro político de censores e implementaram as medidas estabelecidas até então. Em 1954, sob o mandato de José Manuel da Costa que no ano seguinte abandonará o cargo, deu-se continuidade a uma redefinição das políticas da Censura. Em 1956, escolhido pelo então Ministro da Presidência Marcello Caetano, Eduardo Brazão ocupou a presidência do SNI e implementou medidas que visavam o desenvolvimento do teatro feito em Portugal e em português, incluindo traduções, e que se podem ler no Livro nº. 8 das *Actas da Comissão de Censura dos Espectáculos*, Acta de 17 de Abril de 1956, (SNI-IGE/ANTT):

Reconhecida a necessidade de proceder a uma revisão das peças de teatro proibidas pela censura, não só porque grande número delas são da autoria dos nossos melhores escritores teatrais, mais ainda pelos benefícios efeitos que essa medida traduz na obra de ressurgimento do teatro em Portugal, solicitara da inspecção dos espectáculos a lista completa das peças naquelas condições. Examinada a referida lista havia resolvido, com a concordância de sua Excelência o Ministro, levantar desde já a sua [...] ²⁸ da representação das peças reprovadas pelas Comissões anteriores, não o fazendo para as reprovadas pela actual Comissão, por atenção com os seus membros, a quem contudo solicita a revisão das suas decisões tendo presente as novas directivas para a censura teatral e que se resumem no seu seguinte despacho: “Dado o facto de que os espectáculos teatrais são hoje classificados para os menores, há que rever as peças que no passado foram proibidas. De futuro assenta-se nestas normas para a proibição: “Imoralidade sem outro objectivo do que a explorar. Propaganda velada ou aberta da doutrina comunista.” ²⁹

²⁸ Esta parte do texto está ilegível.

²⁹ *Apud* Cabrera, 2013:46-47.

Em 1958, foi a vez de Eurico Simões Serra assumir o lugar de novo secretário nacional do SNI e em 1959 surge o Decreto-lei n.º 42660 de 20 de Novembro, que vem reforçar a importância de um sistema denominado Fundo de Apoio ao Teatro. Instituído em 1950, o Fundo de Apoio ao Teatro visava a distribuição de subsídios a empresas privadas, tendo cuidado ao seleccionar o seu repertório, de forma a não desagradar aos funcionários da censura e agradar ao público, maioritariamente burguês, que frequentava as salas de espectáculos (*DHP*, 2000:494). No Decreto mencionado afirma-se o seguinte: “o teatro não é um simples divertimento. Pelo contrário: é um valioso instrumento de cultura, um poderoso meio de expressão das manifestações artísticas nacionais e até um padrão vivo da nossa língua”.³⁰

Segundo Carla de Araújo Risso (2010:263), através da criação do Decreto-Lei n.º 42663 de 1959, a Inspeção-Geral dos Espectáculos foi integrada no seio do SNI como organismo independente. No seguimento das transformações referidas, a praxis censória assumiu maiores exigências, explicando-se assim o número de obras proibidas e de intervenções sobre as peças em cena, cujos números e percentagens são apresentadas de forma clara no anexo 4 da autoria de Cabrera (2013:36).

As diferentes políticas e normativas da Comissão de Censura ao longo da década de 1950 podem eventualmente justificar os dados exibidos, embora o universo que os determine possa ser mais extenso do que aquele que é graficamente apresentado. Se tivermos em consideração que o processo de censura às peças de teatro era obrigatório para todas as obras escritas/traduzidas, dificilmente se encontrará uma relação directa entre o número de peças submetidas ao crivo da Comissão e a decisão dos Órgãos aqui em causa. A oscilação do número de peças enviadas à Comissão variava em função da vontade e das necessidades das empresas de espectáculos, dados que não se podem obter. Nesse sentido, se tende a justificar as peças efectivamente censuradas, reprovadas e reconsideradas em função da instabilidade representada pelas constantes mudanças no quadro da Inspeção-Geral.

Desta forma, ganha particular relevância considerar as circunstâncias em que as peças eram avaliadas, ou seja, se eram aprovadas com cortes, sem cortes ou reprovadas, dado que o texto em si constituía a circunstância que maior influência exercia neste processo. Em fase de ensaio, os aspectos cénicos eram igualmente importantes na decisão

³⁰ *Apud* Cabrera 2013:51.

final dos vogais. Ainda nesta década, a reavaliação das obras transparece, de modo particularmente esclarecedor, as alternâncias e mudanças ideológicas da Inspeção. Neste contexto, torna-se mais significativo olhar para os números referentes às reavaliações efectuadas neste período, por serem provas da reflexão então existente sobre o desenvolvimento do teatro português e pelo facto de alguns superiores da Inspeção admitirem abertamente, como se viu, que o procedimento censório revelava ser prejudicial para o teatro feito em Portugal (Acta de 17 de Abril de 1956, SNI-IGE/ANTT).

Tendo em vista o panorama vivido na década de 1950, vimos que a censura foi rigorosa na apreciação de espectáculos teatrais, porque o que preocupava o regime era a relação directa entre os actores e o público, onde este era envolvido e convidado a partilhar cumplicidades, sentimentos, emoções e reflexões que podiam desencadear efeitos no seu comportamento e mentalidades, afastando-o, eventualmente, da ideologia “Deus, Pátria e Família”. O teatro foi, assim, vítima de censura por ser um factor de mediação cultural e, sobretudo por propiciar a proximidade entre o texto interpretado pelos artistas e o público, apelando à motivação e empenhamento dos espectadores.

De acordo com Luíz Francisco Rebello (2000:494), os 48 anos de Ditadura desencorajaram diversos autores de escreverem para o palco, o que contribuiu para que o público se mantivesse na ignorância no que dizia respeito à evolução da expressão dramática concebida em português e em Portugal. Além disso, o autor alerta para o facto de certas obras da dramaturgia nacional e estrangeira, de outras épocas, como o teatro de Gil Vicente ou de Shakespeare, terem sido proibidas de ser encenadas, o que revelava inegavelmente a capacidade destrutiva do sistema vigente face à preservação e cultura de textos dramáticos, que passaram a ser pouco conhecidos entre o público português, em geral, nesta época. Tendo em conta o panorama da literatura traduzida na segunda metade do século XX, abordaremos a seguir, alguns aspectos do trabalho literário de Tennessee Williams e a forma como as obras do autor foram traduzidas e recebidas em Portugal.

2. Tennessee Williams no sistema cultural norte-americano e no sistema cultural português

2.1. Breves considerações biobliográficas e sociopolíticas: formas de subversão em palco de *Cat on a Hot Tin Roof*

Embora tivesse enfrentado dificuldades ao nível de aceitação e adequação das suas peças no seu país de origem, Tennessee Williams (1911-1983) foi considerado um dos mais influentes escritores da primeira metade do século XX. Para o público em geral e para os profissionais da esfera teatral, Williams é visto como o maior poeta-dramaturgo a surgir depois de Eugene O'Neill (Falk, 1961:185), apesar de ter escrito igualmente contos e romances.

Na qualidade de sua agente literária Audrey Wood (1905-1985) viria a marcar a carreira profissional de Tennessee Williams em vários momentos. Em 1939, ajudou-o a receber um prémio da Fundação *Rockefeller* pela sua obra *Battle of Angels* (1940). Além disso, colaborou com o autor em *The Glass Menagerie* (1944), *A Streetcar Named Desire* (1947) e *Cat On a Hot Tin Roof* (1955).³¹ (Paller, 2005:165). Nas primeiras obras que escreveu, entre contos e peças em um acto, determinados aspectos relacionados com a vivência do Sul dos Estados Unidos da América tornaram-se marcantes, tendo como tópicos centrais as relações interpessoais e a psicologia das personagens, em particular determinadas figuras femininas que sobreviveram a tradições sulistas num ambiente social adverso, de hipocrisia e de ideais materialistas. Além disso, as suas peças abordam frequentemente histórias de pessoas problemáticas ou indefesas numa sociedade que não as compreende.

Violência, sexualidade e alcoolismo foram alguns dos temas tratados por Tennessee Williams. Nunca tinham sido desenvolvidos nos palcos americanos e provocaram reacções diversas junto do público. Tendo como pano de fundo um cenário em que se denotava uma modernização científica e tecnológica do Sul dos Estados Unidos da América, o autor expõe a fragilidade humana, em que as personagens sobrevivem à corrupção e à violência, sendo perturbadas e vítimas da constante desumanização por parte de uma sociedade vincada pela austeridade, religião, rigidez e moralismo (Bigsby, 2000:33).

Apesar das divergências da opinião pública no que diz respeito ao carácter dos assuntos abordados nas suas obras, aos trinta e um anos Tennessee Williams era provavelmente o dramaturgo mais conhecido do seu tempo e, quando completou os quarenta, já tinha recebido cinco grandes prémios, independentemente de alguma controvérsia e discussão por parte dos membros dos vários júris. Entre esses

³¹ A partir daqui a obra será designada na forma abreviada *COHTR*.

destacam-se dois prémios Pulitzer de drama, o de 1948, com *A Streetcar Named Desire* e em 1955 com *COHTR*. Com *The Glass Menagerie* (1945) e *The Night of the Iguana* (1960) recebeu o prémio *New York Drama Critics Circle*. Em 1980 recebeu a *Presidential Medal of Freedom*. Consolidou, assim, o seu estatuto na área do teatro norte-americano, não só pelas circunstâncias mencionadas mas também pela reacção que causou constantemente junto do público e de alguns críticos que, por sua vez, contribuíram para que alcançasse reconhecimento a nível internacional.

Quanto às produções teatrais, à medida que foram adquirindo sucesso e reconhecimento, as peças de T. Williams mereceram a atenção de diversos produtores de teatro e de cinema, como será desenvolvido no subcapítulo seguinte. Estes ansiavam por colaborar e trabalhar as obras do dramaturgo, transpondo-as para os palcos mais emblemáticos dos circuitos teatrais norte-americanos, incluindo a Broadway. A relação com os produtores foi, de facto, prolífera e marcou o percurso profissional de Williams. A esse respeito leia-se o comentário escrito pelo dramaturgo na “Nota de Explicação” de *COHTR*: “Some day when time permits I would like to write a piece about the influence, its dangers and its values, of a powerful and highly imaginative director upon the development of a play, before and during production” (2009:92).

O sucesso das adaptações baseadas na literatura de Williams esteve associado a realizadores ou encenadores empenhados, que desempenharam o seu papel com êxito. A título de exemplo, pode referir-se a colaboração de Eddie Downling, responsável pela produção e encenação de *The Glass Menagerie*, de Harold Clurman, com *Orpheus Descending*, de José Quintero com *Summer and Smoke* numa produção fora da Broadway, e de Elia Kazan, que foi responsável pela direcção de *Streetcar Named Desire*, *Camino Real* e *COHTR*.

Tal como foi referido na introdução da presente dissertação, não deixa de ser pertinente sublinhar algumas condicionantes sociopolíticas em que a peça *COHTR* foi produzida e representada nos E.U.A.. Entre outros aspectos, Tennessee Williams pretendia explorar em palco questões relativas à homossexualidade, o que poderia comprometer a sua posição profissional enquanto dramaturgo. A concepção da obra que venceu o prémio Pulitzer de 1955, revelou ser um acto audaz por parte do autor e dos intervenientes que participaram na construção da peça, tendo em conta as circunstâncias

políticas dos anos 50, sob a denominada “caça às bruxas” impulsionada pelo senador do estado do Wisconsin, Joseph McCarthy (Herman:1999).

Sobre esta matéria, Dean Shackelford afirmou: “No American writer who wished to establish a reputation with a widespread audience could “come out” in public without facing censure or even rejection as an artist” (2008:103). Embora esta situação constitua um cenário comum na época em questão, a homossexualidade estava fortemente associada a uma ideia de classe subversiva, que se afastava em larga medida dos conceitos tradicionais americanos. De um modo geral, o sexo era considerado assunto tabu, a sociedade americana caracterizava-se pela sua hétero-normatividade,³² e além disso, do ponto de vista clínico ser homossexual era um distúrbio mental, como refere Shackelford:

For most much of this century, gay men and lesbians were considered mentally ill. Before 1971, when the APA officially removed homosexuality from its list of mental disturbances, being gay or lesbian also branded one as “abnormal” and “maladjusted”. In the first Diagnostic and Statistical Manual, Mental Disorders (DSM I), homosexuality was considered a serious personality disorder [...] (2008:104).

Tal facto levou a que neste período assombrado pelo Macartismo, a pretensa “moderna” sociedade norte-americana condenasse os indivíduos cuja orientação sexual se revelasse contra o que era considerado normal, o que fez com que, juntamente com os comunistas, muitos cidadãos fossem demitidos dos seus postos de trabalho, cultivando-se a ideia de que a homossexualidade poderia levar a que um ser humano cometesse qualquer tipo de transgressão contra a sociedade. Assim, segundo as normas, os temas explorados por Williams iam contra as representações tradicionais da sociedade norte-americana, o que, no entanto, não impediu que fosse tantas vezes premiado pela sua obra.

No mundo literário de Williams o ser individual está dependente de códigos e condutas sociais, o que proíbe as personagens de alcançarem a felicidade com naturalidade, como é o caso de Brick, que revela traços de um homem que não pretende assumir publicamente o desejo físico pelo mesmo sexo. Tendo em conta o seu perfil atlético, esta personagem pode ser considerada um exemplo representativo do ideal

³² De acordo com Michael Warner (1991), autor responsável pela difusão do termo, a expressão apresenta a ideia de que a heterossexualidade é a orientação sexual normal e que qualquer outra que seja diferente dessa é marginalizada. A palavra surge numa das mais importantes obras da Teoria Queer com base nas noções desenvolvidas por Gayle Rubin e Adrienne Rich em meados dos anos 80.

masculino americano. Porém, na perspectiva de uma cultura onde o machismo e a hétero-normatividade predominavam, assiste-se a um choque de valores quando Tennessee Williams sugere que o marido de Margaret mantém uma hipotética relação de natureza homossexual, questionando as suas virtudes masculinas. Além de examinar a hipotética homofobia internalizada de Brick,³³ Williams direcciona a atenção do público para o corpo masculino, atribuindo uma carga erótica a esta personagem:

Everything which occurs centers around Brick, who embodies homosexual desire and, potentially, gay representation [...] Maggie's attraction to Brick's body – and the central focus on Maggie's desire for sexual fulfillment with Brick – places the male body before the audience's (and the author's) gaze" (Shackelford, 2008:106).

Em *COHTR* a homossexualidade é um dos assuntos centrais, embora não haja personagens declaradamente homossexuais em palco. Enquanto obra que aborda temas ligados às relações interpessoais a nível emocional e físico, Williams sente a necessidade de contornar a censura no seu país, tratando do assunto com subtilidade. Apesar da ausência em palco, Skipper é referido por algumas personagens que relatam episódios sobre ele. Este é amigo de Brick que terá posto termo à própria vida por não ter conseguido consumir uma relação emocional e física com o seu amigo e companheiro de trabalho.

Na opinião de Curtin, “gay subjects in American drama often commit suicide because of conventions about punishing the nonconformist from a rejecting public”.³⁴ Assim, o dramaturgo mantém o mistério em torno da afinidade dos dois amigos durante toda a peça, desconstruindo conceitos sociais face à intimidade homossexual enquanto demonstração de amor. Para tal, recorre à ligação de Jack Straw e Peter Ochello, ex-proprietários da plantação que passou a ser a residência da família Pollit. Williams parece delinear paralelos entre estes e Margaret, Brick e Skipper, através da simbologia da cama e pelo facto de o quarto ocupado pelo jovem casal já ter pertencido aos ex-proprietários da casa. A referência aos ex-moradores da mansão pode ser um elemento alusivo à hipotética repressão da homossexualidade de Brick e à recusa em dormir com a esposa. Nesse sentido, através das personagens em questão, a história também traduz

³³ A expressão homofobia internalizada refere-se a estereótipos, crenças, estigmas e preconceitos sobre a homossexualidade que as pessoas com atracção por indivíduos do mesmo sexo sentem em relação a si mesmas.

³⁴ *Apud* Shackelford 2008, 105.

um apelo à sociedade em relação à tolerância face às relações humanas que não correspondem à hétero-normatividade (Shackelford, 2008:105 e 111).

Em *COHTR*, Williams salienta a forma como, na sociedade norte-americana do seu tempo, a homofobia representava uma quebra nas relações humanas. A perspicácia que revela na construção do enredo acaba por se aliar ao facto de não poder apresentar determinados factos explicitamente. Por exemplo, Big Daddy assume uma grande responsabilidade no combate à hipocrisia, na medida em que, ao enfrentar a morte, passa a questionar a legitimidade das circunstâncias impostas pela sociedade. Depois de saber que, afinal, não vai morrer, declara o seu descontentamento relativamente ao seu casamento com Big Mama: sente e expressa verbalmente o seu ímpeto sexual e alerta Brick para as ilusões que a sociedade impõe aos indivíduos. Tendo em conta a influência do Macartismo e o poder vigente, é natural que o dramaturgo tivesse receio de expor determinados assuntos considerados interditos. Isso poderia prejudicar o seu percurso profissional, colocando também a integridade das suas peças em causa, em particular *COHTR*. No entanto, não deixou de os expressar implicitamente.

Na tentativa de levar a palco uma história que corrompesse a hipocrisia e decadência que se fazia sentir na sociedade que o rodeava e que aprovasse o amor entre duas pessoas independentemente da orientação sexual, Tennessee Williams retrata a vida e intimidade do casal Brick e Margaret que, no microcosmos do seio familiar de Brick, tenta resolver conflitos interpessoais e intrapessoais, e que se reflectem em mudanças constantes e abruptas nos seus estados de espírito. Além de se interrogar acerca da perspectiva americana em relação à masculinidade e à homossexualidade, T. Williams alerta o espectador para as normas e construções sociais que se distanciam da realidade que define as relações humanas (Shackelford, 2008:109). O dramaturgo sugere uma desconstrução dos princípios sociais pelos quais a maior parte das pessoas se rege, fazendo com que *COHTR* seja inegavelmente uma obra subversiva no seu tempo.

2.2. As adaptações cinematográficas da obra de Tennessee Williams entre 1950 e 1960

Desde os anos 50, as obras de Tennessee Williams têm sido adaptadas ao grande ecrã e a versões em séries televisivas que têm reflectido o impacto do seu êxito em diversos suportes e formatos. A transposição das obras para o cinema fez com que a natureza dos seus argumentos fosse amplamente alterada, devido a critérios utilizados pela indústria cinematográfica norte-americana.

Entre as principais realizações, pode citar-se *A Streetcar Named Desire* (1951), cujo argumento foi escrito por T. Williams, trabalhando em parceria com Elia Kazan, com quem já tinha tido êxito na Broadway. O actor Marlon Brando, que já tinha interpretado a personagem Stanley Kowalski na versão teatral, foi contratado novamente para dar vida à personagem e Kim Hunter encarnou a esposa de Stanley. Vivian Leigh interpretou Blanche Dubois, a personagem central da peça, tendo-lhe sido atribuído o Óscar na categoria de melhor atriz em 1952. A realização foi muito bem concebida e T. Williams recebeu uma nomeação para o Óscar de melhor argumento adaptado, bem como Marlon Brando, para a categoria de melhor actor. Vivian Leigh como melhor atriz, Kim Hunter como melhor atriz secundária, Karl Malden como melhor actor secundário e Richard Day e George Hopkins, na melhor direcção artística, a designação de então, foram os vencedores desse ano.

Embora não tenha obtido o êxito que esperava na produção teatral, a história de *The Rose Tattoo* foi adaptada para cinema em 1955. O filme foi realizado com o intuito de reinventar a narrativa e teve sucesso então, embora tenha acabado por cair no esquecimento com o passar do tempo. A actriz Anna Magnani, que interpretou o papel principal, foi a primeira cidadã estrangeira a receber um Óscar pela sua participação na qualidade de melhor atriz. Em 1956, foi a vez da adaptação de *Baby Doll*, que, no entanto, não recebeu nenhum prémio.

Quanto a *COHTR* a peça foi transposta para o cinema em 1958, protagonizada por Paul Newman, Elizabeth Taylor e Burl Ives. No que diz respeito a esta versão, Tennessee Williams revelou o seu descontentamento pelo facto de a produção ter alterado a história, devido a imposições, claramente repressivas, por parte da empresa *Motion Picture Production Code*.³⁵ Contudo, a adaptação foi bem acolhida pelo público e, apesar de não ter recebido nenhum Óscar da Academia, foi nomeada para as categorias de melhor filme, melhor atriz (Elizabeth Taylor), melhor actor, (Paul Newman) e melhor realizador (Richard Brooks), para além de outras nomeações.

Em 1984, foi transmitida nos Estados Unidos através de *Public Broadcasting Service (PBS)*, uma versão de *COHTR* em formato de série televisiva da *American Playhouse*, com Jessica Lange, Tommy Lee Jones, Rip Torn, Kim Stanley, David Duke

³⁵ A empresa ficou mais conhecida por *Hays Code*, tendo em conta o nome do censor chefe de Hollywood, William Harrison Hays.

e Penny Fuller. Nesta versão foi possível expressar mais abertamente aspectos de cariz sexual que tinham sido censurados na versão cinematográfica de 1958. No ano seguinte, em *Fugitive Kind* (1959), realizado por Sidney Lumet, Marlon Brando deu continuidade à parceria com T. Williams, interpretando o papel da personagem Valentine Xavier. Porém, esta versão não obteve muita atenção por parte do público.

Suddenly Last Summer, com um grande número de referências alusivas à família do dramaturgo, foi adaptada em 1959, contando com a participação de Elizabeth Taylor, que interpretou novamente uma personagem de Tennessee Williams, Catherine Holly. Katherine Hepburn deu vida a Violet Venable e Montgomery Clift encarnou o papel de Dr. Cukrowicz. Hepburn e Taylor foram nomeadas para o Óscar na categoria de melhor atriz.

A peça *Sweet Bird of Youth* foi adaptada em 1962 e Richard Brooks assumiu a responsabilidade pelo argumento, tal como já tinha acontecido com a peça *COHTR*.³⁶ A produção contou com Paul Newman, no papel da personagem Chance Wayne, e Shirley Knight interpretou Heavenly Finley, a sua ex-companheira. T. Williams não ficou satisfeito com o resultado da adaptação, devido às alterações nos diálogos que, segundo o autor, acabaram por perder a particularidade e intensidade do conteúdo. Apesar de Paul Newman se ter destacado pelo seu desempenho, o actor Ed Begley, no papel de Tom “Boss” Finley, foi o vencedor do Óscar na categoria de melhor actor secundário.

Em 1964, sob a direcção do realizador John Huston, *The Night of The Iguana* foi a sétima peça a ser adaptada ao grande ecrã e contou com a participação de Richard Burton (reverendo Lawrence Shannon), Sue Lyon (Charlotte), Grayson Hall (Judith), Ava Gardner (Maxine) e Deborah Kerr (Hanna). Em 1968, *Boom* recebeu os aplausos e a aprovação de Tennessee Williams,³⁷ com participação de Joseph Losey e, mais uma vez, Elizabeth Taylor e Richard Burton participaram numa adaptação para cinema de uma peça do dramaturgo.

Em aproximadamente vinte anos, considerando as décadas de 50 e 60, as peças de Tennessee Williams assumiram e imprimiram um impacto considerável na indústria cinematográfica norte-americana, tendo servido de inspiração para produções que

³⁶ Para além de realizador de *COHTR*, Richard Brooks foi também o autor do argumento em conjunto com James Poe.

³⁷ Devido à censura das produtoras cinematográficas, Williams por vezes expressava desagrado face ao resultado das adaptações das suas peças.

contaram, como salientámos, com a participação de nomes conceituados na área da representação. Longe de ter caído no esquecimento, T. Williams continua, ainda hoje, a ser adaptado em diversos círculos teatrais, cinematográficos e televisivos por todo o mundo. De acordo com Donald Spoto:

Tennessee William's creative legacy is perhaps far vaster than many of his admirers realize: a complete catalogue would have to include more than twenty-five full-length plays, more than forty short plays, a dozen produced (and unproduced) screenplays and an opera *libretto*. These have been translated into at least twenty-seven languages, including Tamil, Welsh, Marathi and Hindi. In addition, there are two novels, a novella, more than sixty short stories, more than one hundred poems, an autobiography, a published volume of letters, introductions to plays and books of others, and occasional pieces and reviews. He gave a new meaning to the word prolific. (1985:7)

2.3 Recepção das obras dramáticas de Tennessee Williams em Portugal entre 1956 e 1972

Em dezasseis anos de tradução do repertório de peças teatrais de Tennessee Williams em Portugal, as obras deste dramaturgo norte-americano foram objecto de múltiplas controvérsias e polémicas no seio da produção de espectáculos levadas a cabo por diversas companhias de teatro. O papel desempenhado pelos Órgãos de Censura neste domínio merecerá, pela importância que deteve, particular destaque da nossa parte.

Os responsáveis pelas empresas de teatro que pretendiam levar ao palco peças suas tiveram de passar por várias dificuldades tais como os processos de censura para obtenção da aprovação da licença de espectáculos, por vezes intransigentes relativamente a temas e conteúdos, sobretudo no que se referia à abordagem de determinado tipo de linguagem e de referências à sexualidade. Além disso, é fundamental sublinhar que, posteriormente à produção das peças, as mesmas poderiam ainda estar sujeitas a apreciações e alterações que continuariam a colocar em causa a integridade das obras e a intencionalidade dos autores.

No processo de negociação de se levar uma peça a palco, tinham de se articular decisões de empresários e responsáveis por companhias teatrais, de tradutores, censores e outros intervenientes que, de forma directa ou indirecta, estivessem relacionados com o processo de produção do espectáculo. Neste contexto, é de suma importância referir o papel específico dos tradutores, enquanto mediadores culturais e autores de um trabalho

de reescrita literária. Em primeiro lugar, é indispensável relembrar que os mesmos trabalhavam como os motores responsáveis pela recodificação do texto de um idioma para outro, neste caso da língua inglesa para a portuguesa.

R. Magalhães Júnior, Edurisa Filho, Idalina S. N. Pinto Amaro, Costa Ferreira, Luís de Sttau Monteiro, Rui Guedes da Silva, Correia Alves, L. Francisco Rebello, António Quadros e Sérgio Guimarães foram os tradutores que, como mediadores culturais, introduziram a obra de Tennessee Williams no sistema cultural português entre a década de 1950 e 1970.

O levantamento atentamente elaborado em fase de investigação inclui traduções realizadas entre 1956 e 1972 a partir dos originais do dramaturgo norte-americano.³⁸ O primeiro registo relevante é *The Rose Tattoo* (1951),³⁹ *A Rosa Tatuada* (1956 a 1957) comédia em três actos de Tennessee Williams, com tradução de R. Magalhães Júnior, a representar no Teatro Apolo e aprovada com um corte. A companhia brasileira de Maria Della Costa apresentou a mesma obra em 1957, agitando os Órgãos censoriais com uma versão distinta da anteriormente referida. Em 1957 e 1959, *The Glass Menagerie* (1944),⁴⁰ a obra que impulsionou T. Williams para uma posição de reconhecimento internacional enquanto dramaturgo, foi representada em Portugal. De acordo com os dados do IANTT, foi a segunda peça a ser traduzida, a fim de ser apresentada na Radiotelevisão Portuguesa. A tradução é da autoria de Correia Alves e foi aprovada para espectadores com idade superior a 12 anos.

Dois anos depois, com o intuito de ser apresentada na Queima das Fitas do Porto, a mesma foi novamente submetida a censura. O relatório fornece poucas informações sobre o que terá acontecido com a peça e não apresenta razões para ter havido uma segunda versão da obra, uma vez que tinha sido apresentada dois anos antes. Existem várias hipóteses a considerar, sendo que uma delas poderá estar relacionada com a revisão que Correia Alves optou por realizar, não havendo

³⁸ Cf. anexo 10.1., xli-xlii.

³⁹ Em 12 de Abril de 1956, no Cinema S. Jorge, em Lisboa, estreou o filme de 1955 com Anna Magnani e Burt Lancaster, *A Rosa Tatuada*, título de uma peça do dramaturgo, que foi traduzida por Eurico da Costa e Manuel Pina e publicada pela editora Europa-América. De acordo com Vasques (2007), a editora foi fundada em 1945 por Francisco Lyon de Castro (1914-2004), um activista que fora militante do PCP (1933-1939) e que foi perseguido, sofrendo prisões e tortura.

⁴⁰ Segundo Vasques (2007), em 7 de Março de 1952, estreou no Cinema Monumental o filme *Algemas de Cristal* (*The Glass Menagerie*, EUA, 1950).

quaisquer factores impeditivos por parte dos Órgãos de Censura. No que diz respeito a rasuras, notas ou cortes, os textos encontram-se incólumes.

GTZQ, obra traduzida por Sérgio Guimarães em 1959, terá sido, de acordo com os registos do IANTT, a primeira peça por ele traduzida. O drama em três actos de Tennessee Williams foi aprovado com cortes, tendo sido avaliado como espectáculo para espectadores maiores de 17 anos.

Em 1961, Luís Francisco Rebello elaborou uma tradução da peça *Hello From Bertha* (1954) que, em português, teve o título *Saudades de Berta*, para ser representada pela Sociedade Guilherme Cossoul. A peça em um acto do original de Tennessee Williams foi proibida. Num relatório consultado é possível ler as seguintes notas sobre a peça:

Num quarto duma casa de prostituição Berta chega ao último degrau da miséria e da doença. Mentalmente transtornada não sabe o que fazer nem para onde ir. Tudo o que pretende é descansar, continuar deitada naquela cama onde jaz há alguns dias, antes de voltar para o trabalho. A acção limita-se ao diálogo travado com outras senhoras do mesmo meio: Goldie e Lena. A peça, em um acto, termina bruscamente (um presente original parece mesmo estar incompleta). É difícil, e neste momento desnecessário, discorrer sobre tão educativa obra de Tennessee Williams, traduzida pelo ilustre Luíz Francisco Rebello e que a Sociedade de Instrução Guilherme Cossoul pretende levar a cena.

Reprova-se.⁴¹

No que diz respeito a *Saudades de Berta* todos os factores apontam para uma crítica com base no conteúdo da peça, uma vez que trata um tópico moralmente reprovável, a prostituição. A moralidade sexual constituía um dos assuntos mais comuns sublinhados pelos censores para justificar a desaprovação de determinadas obras dramáticas:

After the political and ideological arguments, and quantitatively speaking, is not only the literature considered pornographic but also everything taken as offensive in the light of Christian morality, regarding marriage, homosexuality, adultery and divorce (but concerning women alone), sexual satisfaction, birth control. (Seruya & Moniz, 2008:1).

Correia Alves apresentou, em 1962, pela terceira vez como tradutor, a peça *Uma Carta de Amor a Lord Byron*, do original de Tennessee Williams, *Lord*

⁴¹ Os sublinhados são da responsabilidade do censor. Cf. Relatório da peça *Saudades de Berta*, tradução de Luís Francisco Rebello (PT/TT/SNI-DGE/1/6375).

Byron's Love Letter (1955), a fim de ser representada na Radiotelevisão Portuguesa. De acordo com os dados do IANTT, a mesma terá sido aprovada para maiores de seis anos, não constando a existência de relatório no processo referido.

A partir de 14 de Novembro de 1952, estive no Cinema Monumental a adaptação cinematográfica de *A Streetcar named Desire* de 1951, com o título *Um Eléctrico Chamado Desejo* (Vasques, 2007:3). A tradução para teatro efectuada por António Quadros serviu de base para o espectáculo da Companhia Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro, que estreou a peça em 3 de Maio de 1963 no Teatro Nacional D. Maria II.

Em 1965, Rui Guedes da Silva apresentou a tradução de *Suddenly Last Summer* (1958), intitulada *Bruscamente no Verão Passado*, ao Clube do Pessoal da Lever, instituição na qual iria decorrer a representação da peça. Veja-se o parecer dos censores:

Decisão que se propõe:

Eliminar da peça todas as situações que sugiram ou indiquem directamente a -----Não sendo possível, o que me parece mais viável também se consiga, pronuncio-me pela reprovação desta peça.3/3/65

Entendo que a peça não é de auto rigor [...]. Além do aspecto focado pelo Exmº. colega, toda a peça decorre num ambiente estranho, dificilmente reconhecível [...]. Por outro lado, nenhuns aspectos positivos encontro na peça que possam recomendar a sua reprodução (-----).^{42 43}

De acordo com a Comissão de Espectáculos, dada a ausência de elementos relativos ao conteúdo que justificassem a representação de *Bruscamente no Verão Passado*, os censores decidiram eliminar todas as situações que pudessem eventualmente ferir a susceptibilidade dos espectadores. No entanto, tendo em conta que tal tarefa alterava substancialmente a peça, de certo modo impossibilitou a viabilidade da apresentação da mesma e a decisão final inclinou-se para a sua reprovação.

Em 1965 foi submetida à censura a peça em dois actos *Summer and Smoke* (1948) para ser representada no Teatro Villaret, com tradução de Luís de Sttau

⁴² Cf. Relatório da peça *Bruscamente no Verão Passado*, tradução de Rui Guedes da Silva (PT/TT/SNI-DGE/1/7107).

⁴³ A maior parte do levantamento não está dactilografada, pelo que é complicado entender a caligrafia dos Órgãos de Censura, este e noutros casos conhecidos e aqui mencionados.

Monteiro e intitulada *Fumo de Verão*, tendo sido aprovada para maiores de 17 anos mas com cortes. Esta já tinha sido publicada pela Editorial Presença no ano anterior, em 1964. Em 1966, Costa Ferreira elaborou, com um título diferente, uma nova tradução desta peça, a que chamou *Verão e Fumo*, a representar no Teatro Villaret, pela Companhia Portuguesa de Comediantes. A segunda versão da peça em três actos foi realizada para o mesmo teatro, representada pela mesma companhia, tendo sido aprovada para maiores de 17 anos com alguns cortes. Os comentários dos censores foram os seguintes: “Comunico a V. Ex^a que a Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos, deliberou aprovar a peça “Verão e Fumo”, para Maiores de 17 anos, devendo ser eliminada a cena final, ficando a peça sujeita a pequenos reparos durante o ensaio de apuro”.⁴⁴

Tal como sucedeu com *GTZQ*, de Sérgio Guimarães, *Verão e Fumo*, de Costa Ferreira, viria a ser alvo de uma nova fase de cortes e apreciações posteriores ao ensaio, visto que a Comissão de Censura não considerou que a peça, nos moldes em que se encontrava, estivesse apta para ser representada em 22 Julho de 1966. No dia 7 de Julho do mesmo ano, foi enviada correspondência por parte da CÊPÊCÊ, Companhia Portuguesa de Comediantes, à Comissão, apresentando uma nova versão, face à anteriormente realizada por Luís de Sttau Monteiro, que tomava em consideração os cortes efectuados na sessão ocorrida no ano anterior e a intenção do original. Pode ler-se no relatório:

A CÊPÊCÊ – Companhia Portuguesa de Comediantes, Ld^a., solicita de V.Ex^a seja apreciada pela Exm^a Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos, uma nova versão da peça de Tennessee Williams “Summer and Smoke”, agora feita por Costa Ferreira, tendo em atenção todos os cortes e alterações produzidos na versão já aprovada e classificada para maiores de 17 anos. Sobre o assunto, permitimo-nos expor o seguinte:

Ao fazer a presente versão em português de “Summer and Smoke” de Tennessee Williams, houve a preocupação dominante de transmitir na sua justa medida ao público português a intenção do autor.⁴⁵

A preocupação com o registo e o estilo da peça também se revelam nas palavras dirigidas aos censores, dado que as obras de Tennessee Williams contêm, regra geral, um teor controverso, em que o autor recorre a expressões informais, susceptíveis de ferir a sensibilidade do leitor:

⁴⁴ Cf. Relatório da peça *Verão e Fumo*, tradução de Costa Ferreira (PT/TT/SNI-DGE/1/8196).

⁴⁵ *Ibidem*

Para isso procurou evitar-se uma certa crueza de linguagem que poderia chocar a sensibilidade média das nossas plateias e tornar bem clara a ideia do autor que não pretende inverter ou de qualquer forma atingir quaisquer princípios morais, mas apenas pôr em equação um problema psicológico que se resume afinal no desencontro afectivo dum homem e duma mulher em duas fases perturbadas da vida de ambos.⁴⁶

Trata-se, assim, de um caso incontestável de autocensura, devido ao facto de o tradutor ter tido em conta, em primeiro lugar, os cortes realizados na versão anterior de *Summer and Smoke* para português; em segundo lugar, pelo cuidado relativo ao estilo escolhido para “transmitir na sua justa medida ao público português a intenção do autor” e, desta forma, conseguir que a obra fosse aprovada pelo SNI.

Se pudesse haver algum espaço para dúvidas sobre as consequências do rigoroso processo de reprovação por parte dos Órgãos de Censura, o caso de *Fumo e Verão* de C. Ferreira deixou bem claro os efeitos devastadores da intervenção dos Órgãos censórios e na desintegração da peça a vários níveis, desde a anulação de cenas, o que torna a peça incompleta do ponto de vista da produção inicial, até à encenação do espectáculo, que não respeita as intenções autorais da obra original. Leia-se a seguinte correspondência da companhia de teatro CÊPÊCÊ dirigida à Comissão de Censura:

Com esse intuito se preparou em toda a peça a cena final que nesta versão é apenas o nascimento de um namoro sem grandes ambições afectivas, duma mulher que desceu do seu exacerbado idealismo de puritana para a conduta vulgar duma mulher comum sem de qualquer forma negar os princípios que sempre seguiu.

Parece-nos que o espectador de cinema conhecendo a conduta normal da mulher americana, não atribuirá à facilidade com que a protagonista acompanha um desconhecido, nos termos em que actualmente a cena está traduzida, intenções diferentes daquelas que acima ficam expostas.⁴⁷

Entre 1966 e 1967, no mesmo contexto de produção teatral, surge a tradução portuguesa da peça *The Night of The Iguana* (1961), por Idalina S. N. Pina Amaro, com o título português *A Noite da Iguana*. A peça em dois actos, que seria representada pelos empregados e operários da Sociedade Central de Cervejas, terá sido proibida devido a questões de carácter temático, tal como é possível verificar no relatório de censores:

⁴⁶ *Ibidem*

⁴⁷ *Ibidem.*

Repercussão sobre o público: Trata-se de uma peça em que se analisa o tema do espírito nas suas relações com o sexo, afirmando-se esta como uma peça que o homem só muito dificilmente consegue examinar.

Comunico a V. Ex^a. que a Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos, deliberou reprovar a peça “A NOITE DA IGUANA”, pelo que a mesma não pode ser representada em Portugal Continental e Ilhas Adjacentes.⁴⁸

Em 1969, Edurisa Filho traduziu a peça em dois actos *Orpheu's Descending*, para o Teatro Experimental de Cascais, cuja tradução portuguesa foi intitulada *A Descida de Orfeu*, tendo a peça sido aprovada para maiores de 17 anos. Infelizmente, neste caso o relatório de censores não apresentou comentários que permitam apurar as circunstâncias em que a obra foi submetida aos processos de controlo, de modo a entender a existência de cortes ou a materialização de algum aspecto de Censura.

Por fim, além dos tradutores supramencionados, foi encontrada uma tradução francesa de *The Sweet Bird of Youth* (1959), de Françoise Sagan, com o título *Le Doux Oiseau de la Jeunesse* (1972), que foi estritamente proibida de ser representada pelo Teatro Experimental de Cascais. Segundo a Professora Coordenadora na Escola Superior de Teatro e Cinema, Instituto Politécnico de Lisboa, Eugénia Vasques (2007), foi apresentada em território português trinta anos depois da sua proibição.

Em suma, a autocensura foi, sem dúvida, um elemento constante nas peças de Tennessee Williams, quer no contexto em que foram inicialmente produzidas, quer nos processos de tradução e transposição para o circuito cultural português. De acordo com Mizejewski, vários aspectos foram alterados em palco:

“The ‘censorship’ of Broadway productions tended to be internal and closely attuned to a general sense of public morality. The representation of promiscuity was usually limited to melodramatic suffering (Tennessee Williams) or eventual accommodation into domesticity and romance.” (1992:90).

Tanto na escrita, como na representação teatral e nas adaptações para cinema, a censura está presente em diversos níveis, definindo o percurso e recepção das obras de Williams, quer nos E.U.A quer em Portugal. Embora sob diferentes mecanismos, nos dois sistemas culturais os processos censórios desempenharam um papel preponderante ao moldar as características e circunstâncias da produção literária e teatral do autor.

⁴⁸ Cf. Relatório da peça *A Noite da Iguana*, tradução de Idalina Pina Amaro, (PT/TT/SNI-DGE/1/8306).

Como veremos no capítulo seguinte, a transposição da peça *GTZQ* para o contexto social português, foi alvo de diversas repreensões. Através da análise de toda a documentação reunida, que inclui relatórios, correspondências, cortes cénicos e textuais, será possível verificar como era traduzida e levada a palco uma peça do repertório teatral estrangeiro em Portugal na época já mencionada, através de um caso de tradução para o palco deveras significativo.

3. O Caso de *Gata em Telhado de Zinco Quente*: da tradução ao palco

3.1. O frontispício: tradução e adaptação

Nec verbum verbo curabis reddere fidus interpres.
(‘and you will not render word-for-word [like a] faithful translator’)

Horácio⁴⁹

Muito do material relacionado com o teatro em Portugal nas décadas que temos vindo a tratar encontra-se no IANTT acessível ao público apenas há alguns anos. Como já foi referido anteriormente, o levantamento efectuado inclui os manuscritos de peças, os mesmos textos com os cortes impostos pela censura e, também em determinadas situações, os argumentos dos censores nos seus próprios relatórios sobre a peça.

No contexto da época em questão, houve um movimento experimental que se intensificou e que acabou por abrir os palcos a novos autores, actores e percursos estéticos (Rebello, 2000). Nesse contexto, Vasco Morgado, detentor do monopólio das companhias de teatro Avenida, Monumental e Variedades, grande impulsionador cultural e intelectual do teatro comercial do seu tempo, recorreu ao repertório teatral estrangeiro através da encomenda de traduções. Entre estas destaca-se o pedido dirigido a Sérgio Guimarães, no sentido de traduzir e adaptar para português a peça de teatro vencedora do prémio *Pulitzer* de 1955.

Tal como é possível verificar, no frontispício manuscrito da peça *Gata em Telhado de Zinco Quente*,⁵⁰ o *corpus* em análise na dissertação, lê-se claramente “TRAD. e ADAPTAÇÃO de SÉRGIO GUIMARÃES”. O mesmo sucede nos frontispícios das peças

⁴⁹ *Apud* Bastin. “Adaptation”. Baker, 2005, 5.

⁵⁰ Apenas a capa é manuscrita, o resto do texto foi dactilografado. Nessa folha manuscrita o título da peça é apresentado como *Gata em Telhado de Zinco* apenas (cf. Anexo 1, i). O mesmo sucede no frontispício dactilografado onde se encontram vários carimbos dos censores (cf. Anexo 5, xiii). No entanto, na maior parte dos relatórios e cartas aparece com a tradução habitual de *Gata em Telhado de Zinco Quente*. A partir daqui a peça será referida de forma abreviada como *GTZQ*, tal como sucedeu no capítulo anterior.

traduzidas a partir dos originais de Tennessee Williams e em outras peças em que Sérgio Guimarães esteve envolvido enquanto tradutor. Além disso, ao examinar os relatórios de censores, encontram-se também frequentemente termos como *tradução*, *adaptação*, e *versão*. Os dados indicam que o tradutor tinha a perfeita noção de que não estava apenas a traduzir: tinha também de adaptar. Se, por um lado, a adaptação era um processo comum no contexto teatral em que Sérgio Guimarães trabalhou, do ponto de vista político, cultural e literário, adaptar o original era quase um dever, de forma a que a peça pudesse efectivamente ser representada em palco.

Relativamente a este tipo de situação, Georges L. Bastin comenta que uma adaptação pode ser entendida como um conjunto de intervenções tradutórias num determinado original, cujo resultado é um texto que não se identifica explicitamente com uma tradução: “Adaptation may be understood as a set of translative operations which result in a text that is not accepted as a translation but it is nevertheless recognized as representing a source text of about the same length.”⁵¹ Desse modo, a adaptação adopta igualmente termos como apropriação, domesticação, imitação, reescrita, entre outros.⁵² Linda Hutcheon afirma que uma adaptação deve ser o eco do texto de partida: “If we know the prior text, we always feel its presence shadowing the one we are experiencing directly. When we call a work an adaptation, we openly announce its overt relationship to another work of works.” (Hutcheon 2006:6). Tal facto indica que o uso do termo *adaptação* aponta para uma recriação do texto de partida. Admite-se, portanto, que estamos perante uma versão de um texto de partida que foi (re)interpretado para um sistema cultural de chegada diferente, neste caso Portugal na segunda metade do século XX, com todas as diferenças e eventuais limitações políticas, culturais, sociais e linguísticas então existentes: “When a play travels (in time and/or space) beyond the culture for which it was originally conceived, it is a new interpretive community with different values and cultural assumptions, memories and associations that receives and interprets the text.”⁵³

⁵¹ *Apud* Baker, 2005, 5.

⁵² De acordo com Myriam Salama-Carr (*Apud* Baker, 2005:409-415), nos inícios do século XVII, época proeminente do classicismo francês, as traduções deveriam ser produzidas em conformidade com os cânones literários de então. As adaptações, mais conhecidas como *Les Belles Infidèles*, eram o resultado de textos de leitura fluente na cultura de chegada. Nesse sentido, as obras literárias deveriam corresponder ao gosto do público-alvo, particularidade que continuou a ser dominante no século XVIII.

⁵³ A’ness *apud* Zatlin, 2005, 17.

De acordo com Brisset,⁵⁴ trata-se de uma “territorialização” da obra original e uma anexação realizada a pensar no público da nova versão, tendo como objectivo alcançar o mesmo efeito da obra original junto de um público culturalmente distinto. De forma semelhante, Santoyo (1989:104) define a adaptação como uma forma de “naturalizar” a peça, atingindo o mesmo efeito do original junto de um público com referências culturais distintas. A esse respeito, Grossman afirma o seguinte:

[...] the most fundamental description of what translators do is that we write – or perhaps rewrite – in language B a work of literature originally composed in language A, hoping that readers of the second language – I mean, of course, readers of the translation – will perceive the text, emotionally and artistically, in a manner that parallels and corresponds to the esthetic experience of its first readers. (2011:7)

Katja Krebs e Richard J. Hand (2008:86) definem o processo de adaptação como uma reformulação de um texto verbal ou um artefacto para um novo público, num género ou meio distinto. Sobre esta matéria Sirkku Aaltonen afirma o seguinte: “An adaptation as a translating strategy intersects the source text and what is perceived to adaptation may thus reactualise the source text by translating only parts of it, while other parts are vanished or are changed.” (2000, 64). Na realidade, se compararmos atentamente determinadas passagens, falas ou excertos de Sérgio Guimarães com o original de Tennessee Williams, poderemos constatar que existem trechos bastante distintos do texto de partida e outros que foram omitidos. É possível atribuir eventuais justificações para este tipo de opções de adaptação tendo em conta formas de censura directa e indirecta comuns na época; daí que se acentuasse: a criação e utilização de estratégias para superar as práticas censórias, ou seja, o que se pode referir como um processo de autocensura por parte do tradutor, transformando, em larga medida, o teor do texto recebido no sistema cultural e teatral português.

Ainda sobre tradução teatral, Phyllis Zatlin (2005) aborda a adaptação direccionada especificamente para o teatro, afirmando que cada *performance* consiste numa versão diferente. Cada representação é apresentada de forma ímpar, devido ao facto de haver omissões ou acrescentamentos. Além disso, os actores podem proferir os discursos de forma ligeiramente diferente e os seus gestos são também variáveis de espectáculo para espectáculo. No mesmo registo, Keir Elam afirma o seguinte: “The written text/performance text relationship is not one of simple priority but a complex of

⁵⁴Apud Baker, 2005, 6.

reciprocal constraints constituting a powerful intertextuality” (1997:209). Isto pode significar que cada texto transporta consigo vestígios de outros textos, enquanto a *performance* assimila esses aspectos do texto escrito que os actores transcodificam. Por outras palavras, o texto escrito é determinado pela necessidade de contextualização em palco que, por sua vez, remete para a questão da fidelidade na *performance*. Este processo materializa-se através do corpo e voz do actor e na sua capacidade de materializar o discurso em palco.

Já em 1958, Vinay e Darbelnet,⁵⁵ tinham enumerado a adaptação como o sétimo procedimento de tradução que pode ser usado quando o contexto referido no texto original não existe na cultura e no texto de chegada e, portanto, se torna necessário proceder a uma recriação. Esta perspectiva considera a adaptação como um procedimento que é aplicado para se conseguir uma adequação, em situações em que existe alguma dificuldade de tradução incompatibilidade.

No que diz respeito à tradução em análise na presente dissertação, há que ter, impreterivelmente, em conta que surge num contexto em que o enquadramento cultural assume uma vertente fortemente vincada pelo controlo político das autoridades. À luz das condicionantes descritas no primeiro capítulo, o texto assume contornos díspares do ponto de vista linguístico face ao texto original, o que leva a problematizar a fidelidade e adequação de *GTZQ* através de excertos da versão portuguesa. A propósito das condicionantes políticas, Julie Sanders afirmou o seguinte: “[...] a political or ethical commitment shapes a writer’s, director’s or performer’s decision to re-interpret a source text” (2006:2). Como veremos mais adiante no presente capítulo, as opções tomadas pelo tradutor serão progressivamente abordadas de forma a compreender o texto de Tennessee Williams, tendo em conta o modo como as restrições dos Órgãos de Censura se impuseram nas decisões do tradutor e, conseqüentemente, nas do encenador, actores e atrizes, e dos demais intervenientes neste processo de levar a peça ao palco. Deste modo, apesar de o processo de reinterpretação para o sistema de cultural de chegada passar pela concretização de alterações que têm em conta o público-alvo, de forma a ir ao encontro dos gostos e características do mesmo, a própria censura podia e pretendia moldar esses mesmos gostos.

⁵⁵ *Apud* Baker, 2005, 6.

As definições e referências ao conceito de adaptação supramencionadas reflectem apenas algumas das variadas perspectivas sobre a questão de se permanecer “fiel” ao texto original. Segundo Bastin, alguns académicos defendem que a adaptação é necessária para se manter uma mensagem intacta, enquanto outros teóricos consideram-na como uma traição ao autor original. Nesta perspectiva, a recusa em adaptar o texto acaba por restringir o leitor a um mundo artificial de “estrangeiriza” (Bassnett, 1993:117) ou, segundo Bastin, *foreignness*,⁵⁶ dado que, desse ponto de vista, a adaptação equivale à destruição e violação do texto original. Mesmo os teóricos que reconhecem a necessidade de se proceder a uma adaptação, em determinadas circunstâncias são forçados a admitir que, manter-se fiel ao texto é uma condição *sine qua non* da tradução. E nesse caso, a partir de um determinado momento a adaptação deixa de ser uma tradução⁵⁷ Desse modo, ao estabelecer limites teóricos entre os termos adaptação e tradução, o autor afirma que Nord⁵⁸ refere que alguns académicos preferem não recorrer ao termo adaptação por defenderem que o conceito de tradução abrange todos os tipos de intervenção e transformação, desde que o efeito do texto de chegada corresponda às funções a que é proposto.⁵⁹

Em suma, tendo em conta que a peça é traduzida para ser representada em palco, esta adaptação manifesta-se através de cortes, omissões acréscimos e, quando necessário, actualizações no texto a ser representado. Através do resultado final pretende-se captar o impacto imediato do texto teatral junto da Comissão de Censura e posteriormente na recepção por parte do público.

Enquanto em relação directa com a tradução de textos dramáticos, a adaptação é levada a cabo mediante algumas restrições enumeradas por Bastin (1998:5-6). Em primeiro lugar, o autor refere o conhecimento e as expectativas do leitor do texto de chegada. Neste caso particular, Sérgio Guimarães teve de reflectir sobre as expectativas do espectador, avaliar o alcance do conteúdo do texto original e a forma como o mesmo abrange informações novas ou comuns entre diferentes culturas. Em segundo lugar, Bastin menciona a língua de chegada, no sentido em que a pessoa responsável pela

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Bastin *Apud* Baker, 2005, 6.

⁵⁸ Bastin *Apud* Baker, 1998:5.

⁵⁹ Segundo Delisle (1986), o poeta e dramaturgo Michel Garneau cunhou o termo ‘tradaptação’ para expressar a proximidade entre as duas actividades (Bastin *Apud* Baker, 1998:6).

tradução e adaptação deve encontrar uma correspondência adequada para o estilo discursivo do texto de partida, tendo em vista a coerência do produto final.

Por fim, neste processo devem também ser considerados os objectivos, a intencionalidade e a função da adaptação. Por outras palavras, é importante delinear um trajecto que ultrapasse os aspectos linguísticos e que contribua para esclarecer o papel do tradutor enquanto mediador e participante criativo no processo de produção textual. Nesse contexto, a relevância da mensagem torna-se mais importante do que a exactidão equivalência linguística, tentando manter, tanto quanto possível, as intenções do autor da obra original. Com base em dados concretos de ordem textual e cénica, serão apresentados, mais à frente, alguns excertos para se perceber o modo como as opções de tradução foram tomadas na transferência de um sistema linguístico, literário e cultural para outro, mediante os condicionalismos existentes que, à partida, remetem para um aparente processo de domesticação da tradução.

Em *The Translator's Invisibility* (1995) Venuti trata particularmente a tradução para o contexto anglo-americano afirmando que, quanto mais fluente for a tradução, menos visível é o tradutor, mais evidente é o autor do original e a mensagem e essência do texto de partida. Desse modo, o leitor ficará perante um texto de tal forma fluente que não deverá considerá-lo como sendo uma obra proveniente de outro idioma. Segundo o autor, o efeito de um discurso fluente implica que o tradutor encubra o seu trabalho, apresentando opções do texto original e que contribuem para a sua invisibilidade. A invisibilidade do tradutor remete para uma concepção do texto de chegada como tradução domesticada. A busca pela fluência, neste sentido, implica que a voz do tradutor seja abafada mediante a ausência de particularidades linguísticas e estilísticas:

A translated text, whether prose or poetry, fiction or nonfiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers, and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer's personality or intention or the essential meaning of the foreign text—the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the “original.” (Venuti, 1995:1)

Segundo o autor, a ilusão de transparência constitui um efeito de discurso fluente, em que o tradutor se esforça por garantir uma leitura acessível, de sintaxe

linear, e com um significado preciso, minimizando a estranheza do texto estrangeiro, de forma a obter um resultado natural:

A fluent translation is immediately recognizable and intelligible, “familiarised,” domesticated, not “disconcerting[ly]” foreign, capable of giving the reader unobstructed “access to great thoughts,” to what is “present in the original.” Under the regime of fluent translating, the translator works to make his or her work “invisible,” producing the illusory effect of transparency that simultaneously masks its status as an illusion: the translated text seems “natural,” i.e., not translated. (Venuti, 1995:5)

Venuti (1995:20), ao propor duas estratégias de tradução – estranhamento e domesticação –, apresentou duas hipóteses antagónicas que influenciam o estatuto do tradutor. Por um lado, o estranhamento implica a adopção de estratégias consideradas marginais e desprestigiantes no sistema cultural de chegada. Por outro lado, a domesticação, que apresenta um resultado fluente, transparente e invisível, distingue-se pela opção que mais prestigia o sistema cultural de chegada. Garante, assim, o cumprimento dos cânones literários da cultura de chegada, através dos textos que mais se adequam a essa estratégia tradutória.

O efeito ilusório mencionado por Venuti oculta várias condições sobre as quais a tradução é realizada, começando pela intervenção fundamental do tradutor na língua estrangeira. Quanto mais fluente for a tradução, menos visível é o tradutor e, consequentemente, mais visível será o escritor do texto de partida. De forma consciente (ou não) o tradutor acaba por contribuir para a sua própria invisibilidade na mediação cultural da qual faz parte e onde desempenha um papel preponderante. De acordo com Venuti, a transparência do discurso disfarça a diferença cultural e linguística do texto de partida, contribuindo para a marginalidade da cultura de chegada e, por conseguinte, para a exploração económica dos tradutores. Por norma, os valores praticados para a remuneração de traduções são baixos, o que enfraquece o estatuto do tradutor.

Relativamente a Sérgio Guimarães não foi possível, até à data, apurar as circunstâncias da sua remuneração pelo projecto de *GTZQ* e o tipo de contrato que estabeleceu com Vasco Morgado. Tanto quanto foi possível averiguar, dedicava-se a outras áreas profissionais o que, sem pretender colocar a sua versatilidade vocacional em causa, nos faz interrogar sobre se a tradução seria a sua profissão principal, como meio de subsistência permanente. A partir dos relatórios dos censores consultados e referidos em anexo nota-se claramente a invisibilidade do tradutor no processo de

adaptação textual, de encenação da peça e concretização do espectáculo, que incluem os cortes realizados e, fundamentalmente, os motivos pelos quais alguns diálogos foram forçosamente retirados da adaptação. Efectivamente, os procedimentos de censura cultural que acompanharam a realização da peça e a sua representação em palco, apresentam indícios suficientemente claros no que diz respeito à participação de agentes que exerceram o poder de forma abusiva, em nome dos “bons costumes” e da defesa da integridade e da moral pública.

3.2. Relatórios e Correspondência: os censores e o empresário Vasco Morgado

Com base nas informações detectadas e analisadas no relatório dos censores,⁶⁰ a peça foi submetida a cortes com datas anteriores e posteriores a 16 de Outubro de 1959, data da estreia. Nos anexos 2.5 e 2.6. encontra-se uma nota de censura pertencente ao Ministério da Justiça, da Direcção Geral dos Serviços Jurisdicionais de Menores, mais especificamente do Gabinete do Director-Geral, declarando o seguinte:

Verificando-se com o decurso das representações, a necessidade de efectuar pequenas implementações na censura da peça *Gata em Telhado de Zinco Quente*, devem ser observados os seguintes cortes: a) pág. 104 fala de Margaret “(...) E pelo motivo mais sórdido do mundo (...)”; b) Fala de Sílvia⁶¹ “(...) Nós ouvimos as súplicas dela e as suas recusas”; c) Final da fala de Margaret “(...) Foi mais como que um encontro entre ti e Skipper. Gladys e eu éramos apenas as vossas damas de companhia.

Tudo aponta para o facto de os cortes realizados antes da representação pública em palco terem constituído apenas uma primeira etapa das práticas repressivas dos Órgãos de Censura que se iriam suceder sobre a produção teatral. Após ter sido registada em 27 de Julho de 1959, *GTZQ* atravessou uma multiplicidade de processos burocráticos para a obtenção de classificação e aprovação por parte do SNI. Em 3 de Agosto foi assinada a decisão da Comissão sobre os cortes a serem realizados na peça, sendo a Licença de Representação emitida no dia 7 do mesmo mês. No dia a seguir, o texto traduzido foi entregue para censura e passados

⁶⁰ Cf. Anexo 2, ii-vii.

⁶¹ No texto original o nome da personagem é Mae. O tradutor poderá ter optado por domesticar o nome de forma a evitar equívocos com a palavra “mãe”, remetendo para a personagem Big Mamma. Além disso, o intuito poderá ter sido obter um efeito mais natural na atribuição do nome, tendo em vista o sistema cultural de chegada, embora outros nomes não tenham sido alterados.

aproximadamente dois meses, foi aprovado pela Comissão de Exame dos Espectáculos.⁶²

Quanto às trocas de correspondência presentes no relatório (Cf. anexo 4., ix-xii), verifica-se que, com datas de 2 e 3 de Outubro, a Comissão de Censura enviou um comunicado a Vasco Morgado e ao actor Carlos Wallenstein sobre a aprovação da peça. Com data de 10 de Outubro, Vasco Morgado enviou, na qualidade de director artístico, correspondência à Comissão de Censura, com o intuito de informar a mesma que a peça se encontrava preparada para a avaliação, se o entendessem. Passados três dias, o detentor do concentrado monopólio de teatros em Lisboa enviou, mais uma vez, correspondência destinada à Comissão de Censura, para que esta comparecesse nas instalações do Teatro Monumental, a fim de assistir aos ensaios da peça para efeitos de apreciação e avaliação.

No dia 14 do mesmo mês teve lugar o ensaio geral. No dia seguinte foi assinado o relatório de apreciação, no qual se mencionam as observações apontadas pelos censores e, por fim, em 16 de Outubro de 1959 realizou-se a primeira representação da peça, após ter superado uma sucessão de etapas relativas à tradução e representação da peça *a priori* (e como se verá, também *a posteriori*), existindo um controlo rigoroso para chegar à sua efectivação. Mesmo depois da estreia, *GTZQ* ainda viria a ser alvo de críticas em dois momentos distintos. O primeiro ocorreu no dia 17, em que, de acordo com o relatório de censores, se pode ler o seguinte:

Confirmando as instruções dadas nesta Inspecção ao actor Carlos Wallenstein a seguir se transcreve o parecer da Comissão de Exame respeitante a uma cena da peça “Gata em Telhado de Zinco Quente”, de Tennessee Williams:

A cena em que “Maggie desce lentamente as meias sentada no “canapé” ao mesmo tempo que levanta a combinação de uma forma inconveniente não deve ser representada de frente para o público, até porque não é o público que ela pretende seduzir, mas sim o marido.⁶³

Aparentemente, a apreciação prévia à realização do espectáculo para controlo dos elementos relacionados com a produção teatral não terminava ali, ou

⁶² Cf. Anexo 12., xlv. Esta lista foi elaborada a partir da leitura e pesquisa pessoal dos relatórios e do corpus da peça, xlv.

⁶³ Cf. Anexo 4.3., xi.

seja, tinha continuidade, dado que a peça não se encontrava numa posição de imunidade face à revisão e fiscalização, mesmo numa fase posterior à respectiva representação pública da mesma. A segunda situação decorreu no dia 28, no qual foram realizados cortes suplementares à peça, por razões que serão explicitadas posteriormente.

3.3. *Gata em Telhado de Zinco Quente*: a tradução

Através da análise do processo dos cortes em *GTZQ*, é possível verificar que o respectivo procedimento não foi um facto consumado após a primeira avaliação, mas sim um processo em desenvolvimento, que se caracterizou pela complexidade relativamente às datas das decisões, às propostas pelos Órgãos de Censura e às deliberações sobre o elenco dos conteúdos não aprovados até à data da estreia oficial em palco e a posteriores representações. A análise dos cortes será apresentada de acordo com as datas dos relatórios anteriores e posteriores à estreia.

De acordo com os dados patentes no relatório da Inspecção de Espectáculos⁶⁴ foi decidido, em reunião de Comissão, constituída por Óscar de Freitas (Inspector-Chefe), Simão Gonçalves, Luís Terry e Alves Pereira, que dezoito registos textuais e/ou cénicos distintos seriam reprovados, sendo os primeiros relativos às páginas 60 e 79.⁶⁵ Apesar de não ter sido fornecida uma descrição detalhada relativamente aos cortes das páginas em questão, percebe-se que tenham constituído situações anómalas do ponto de vista da agenda política dos Órgãos Censórios envolvidos no cuidado e protecção dos valores morais e sociais do conceito de família, no que diz respeito às reprovações. As decisões foram tomadas em 3 de Agosto de 1959, data de uma das primeiras reuniões para a análise da peça. No dia 7 do mesmo mês foi emitido um carimbo no frontispício da peça a declarar o número de páginas no total e os cortes indicados nas folhas 60, 75, 108 e 117. Naquela que se crê ser a terceira classificação, com data de 1 de Outubro do mesmo ano, foram cortadas falas nas páginas 7, 8, 20, 28, 75, 77, 79, 113 e 117.⁶⁶

Além dos trechos censurados, deveriam também ser contempladas as indicações de cariz cénico nas páginas 54, 64, 85, 86. O censor responsável, o Inspector Chefe,

⁶⁴ Cf. Anexo 2, ii-vii.

⁶⁵ Cf. Anexo 7, xx e xxiii.

⁶⁶ Com assinatura de 2 de Outubro foram assinalados, no frontispício da peça, cortes às páginas 7, 8, 20, 28, 33, 34, 58, 69, 75, 77, 79, 113 e 117. As páginas 34, 68 e 69 foram vistas, mas não foram incluídas na análise pelo facto de não fazerem parte do relatório de censores, só do frontispício. E, por esse motivo, pela síntese exigida pela estrutura do trabalho e dada a multiplicidade de exemplos, optámos por referir os casos mais representativos; ou seja, os que são mencionados apenas nos relatórios.

Óscar de Freitas, declarou ainda que deveria ser feito o corte permanente de um aspecto cénico relativo à cena de abertura da peça, em que Laura Alves despe uma combinação de frente para o público. Essa decisão foi tomada no decorrer do ensaio geral, em 15 de Outubro. Por fim, já numa fase posterior à primeira representação, em 28 de Outubro, a Comissão de Censura reflectiu sobre a execução de modificações de ordem textual nas páginas 33, 104 e 117.

Neste contexto, a análise comparada do texto original inglês e da tradução para português é reveladora das ideologias implícitas no texto da cultura de chegada, através da perspectiva dos censores sobre o impacto das mensagens passadas ao público-alvo ou dos efeitos que os cortes exerceram na representação. Quanto às várias etapas do processo de censura referente à peça, serão apresentados exemplos concretos, de modo a salientar as repercussões e o alcance dos Órgãos de Censura, tanto a nível textual como cénico.

3.3.1. Processo de censura textual anterior à representação da peça

Numa primeira fase do processo de censura à peça *GTZQ*, a Comissão de censores decidiu, em sessão de 3 de Agosto de 1959, o seguinte: “Aprovado para maiores de dezassete com os cortes indicados nas páginas 60 e 79”.

O discurso de Big Daddy patente na página 60 da tradução foi um dos primeiros cortes a ser efectuado, em 3 de Agosto de 1959, devendo-se sobretudo ao conteúdo da conversa que esta personagem mantém com o filho mais novo, Brick. Na versão portuguesa constata-se que, aparentemente, Sérgio Guimarães terá incorrido em situações de autocensura. Mesmo assim, o texto acabou por ser alvo de críticas e da reprovação por parte da Comissão de Inspecção de Espectáculos. Podemos interrogar-nos se o exercício da autocensura advém da sua mundividência ou se constitui uma precaução prévia à mais que previsível actuação dos censores.⁶⁷

No texto de Sérgio Guimarães estão assinaladas, ou mais precisamente riscadas a azul e com uma cruz vermelha, as partes a omitir na representação e crê-se que as alterações tenham sido da exclusiva responsabilidade da Comissão. No excerto, a seguir apresentado, encontram-se, no entanto, várias traduções livres e omissões de conteúdo, eventualmente consideradas ofensivas, reflectindo uma atitude de parcialidade consciente do tradutor, perante a expressividade da obra original. Tratam-se,

⁶⁷ Veja-se anexo 7., xv.

eventualmente, de situações de autocensura. De facto, a tradução apresenta resultados inesperados face aos propósitos do autor, Tennessee Williams. Segundo o patriarca da família, o seu desejo consistia em não ser atormentado pela esposa, Big Mama, que lhe provocava sentimentos de repulsa devido aos vários anos de convívio matrimonial:

Big Daddy: All I ask of that woman is that she leave me alone. But she can't admit to herself that she makes me sick. That comes of having slept with her too many years. (Williams, 2009:51);

Pai: Tudo o que eu peço àquela mulher é que me deixe sozinho! Mas ela não admite que me enjoa. Saturei-me dela. Foram anos demais. (Guimarães, 1959: 60)

Um dos primeiros exemplos que revela diferenças evidentes na tradução dos diálogos ou das falas relativamente ao original é o momento em que Big Daddy afirma estar saturado da esposa porque dormiu com ela durante anos excessivos. A tradução de S. Guimarães refere apenas, laconicamente, que os anos que ambos passaram juntos foram demasiados, levando a relação a uma fase de extenuação e desgaste.

Na obra de T. Williams, Big Daddy, com uma certa dose de sarcasmo, confessa ao filho que a atenção que dedicou à esposa foi um desperdício de tempo. Em parte, atribui o mérito do sucesso do seu casamento aos seus atributos sexuais, alegando que nunca deveria ter desperdiçado energia com a esposa. De acordo com a tradução de S. Guimarães, confirma-se a preferência por uma tradução “suavizada” sobre a matéria em questão. Nesta versão, Big Daddy afirma que um homem deve ter a noção de que se deve afastar no momento certo quando se depara com dificuldade conjugais, aparentando um tom de conselho matrimonial. Além disso, afirma ironicamente que Big Mama mostrara indícios de insaciabilidade pelo amor do marido, culpabilizando-a, até certa medida, pela sua relutância afectiva.

Big Daddy: Should have quit much sooner but that old woman she never got enough of it - and I was good in bed... I never should have wasted so much of it on her. (Williams, 2009:51);

Pai: Um homem, no que respeita a sua própria mulher, deve retirar-se a tempo, percebes? Se não, fica saturado. Ela era uma fera insaciável e eu deixei-me ir atrás disso. Gastei demasiado, sabes? (Guimarães, 1959:60)

Big Daddy, alegando ter sofrido imenso com o desgaste emocional, revela pena, o que é moralmente pouco edificante, por ter passado toda a vida ao lado da companheira. Porém, afirma ainda possuir energias para prosseguir num relacionamento com outra pessoa:

Big Daddy: Well I got a few left in me, a few, and I'm going to pick me a good one to spend'em on! I'm going to pick me a choice one (Williams, 2009:51);

Pai: Mas julgas que fiquei definitivamente gasto? Estás muito enganado. Ainda tenho muito de sobra, muito, garanto-te. (1959:60)

Tendo em conta o excerto original, Big Daddy afirma continuar vigoroso e, sem deixar espaço para dúvidas, ambiciona encontrar uma amante para satisfazer as suas intenções. Quanto à adaptação portuguesa, esta apenas refere o facto de o patriarca afirmar que ainda guarda energias, sem especificar as circunstâncias, precavendo-se da afirmação explícita feita por Big Daddy, no original, relativamente à possibilidade de um relacionamento com outra mulher. Trata-se, portanto, de uma tradução muito livre, característica de um texto adaptado.

Recorrendo a expressões e linguagem depreciativa em relação à mãe dos seus filhos, Big Daddy demonstra ansiedade por cometer adultério e afirma que irá conquistar uma amante, independentemente do preço a pagar, adulando-a com bens materiais. Ao proceder à análise comparativa entre o texto de Tennessee Williams e a tradução portuguesa, constata-se que Sérgio Guimarães ao transferir a obra de T. Williams para o sistema cultural português revela, mais uma vez, consciência das ideologias éticas e políticas que deviam ser respeitadas; percebe-se que determinados assuntos como a infidelidade conjugal, por exemplo, constituem uma ameaça a um presumível equilíbrio de valores sociais e aos ditos “bons costumes”. Veja-se, a título de exemplo, o seguinte excerto da versão original e da respectiva tradução:

Big Daddy: I don't care how much she costs, I'll smooth her in – minks! Ha ha! I'll strip her naked and choke her in diamonds and smother her with minks and hump her from hell to breakfast. Ha aha ha ha ha! (Williams, 2009:51);

Pai: Preciso agora de arranjar uma criatura condigna, para [sic] e hei-de amaciá-la. Com quê? Com peles, com diamantes. Hei-de ficar ali como me apetecer, junto dela, até o diabo vir, até ao pequeno-almoço no dia seguinte. Ah! Ah! Ah! (Guimarães, 1959:60)

É possível comprovar que a adaptação é alvo de um processo de domesticação textual, no qual S. Guimarães se desvia conscientemente do texto de T. Williams, enveredando por opções neutras, de forma a evitar as conotações do foro sexual, como “I'll strip her naked (p.51); hei-de amaciá-la [...]” (p.60). Na mesma fala, pode observar-se uma afirmação que torna evidente a preferência por um efeito eufemístico face à expressividade de Big Daddy, ocultando o teor fortemente sexual, violento, quase pornográfico, do discurso: “[...] hump her from hell to breakfast (p.51); Hei-de ficar ali como me apetecer, junto dela, até o diabo vir, até ao pequeno-almoço [...]”(p.60).

A cena protagonizada por Brick e Big Daddy, na página 79, envolve uma temática semelhante à referida anteriormente. A cena foi sujeita a cortes, tendo sido alvo de censura em dois momentos distintos, em 3 de Agosto e em 1 de Outubro.

Brick: Frig Mae and Gooper, frig all dirty lies and liars! - Skipper and me had a clean, true thing between us! - had a clean friendship, practically all our lives, till Maggie got the idea you're talking about. Normal? No! - It was too rare to be normal, any true thing between two people is too rare to be normal. Oh, once in a while he put his hand on my shoulder or I'd put mine on his, oh, maybe even, when we were touring the country in pro-football an' shared hotel-rooms we'd reach across the space between the two beds and shake hands to say goodnight, yeah, one or two times we... (Williams, 2009:64-65);

Brick: Que vão para o diabo a Sílvia e o Gooper! Corja de mentirosos! Entre mim e Skipper havia uma coisa limpa e verdadeira, uma amizade pura, até que se meteu na cabeça de Maggie a ideia de que o senhor está a falar. Normal? Não! A verdade total entre duas pessoas é rara demais para ser normal. Oh, de vez em quando fazíamos a tournée de futebol e compartilhávamos o mesmo quarto do hotel estendíamos as mãos numa cama para a outra para darmos as boas-noites [...]. (Guimarães, 1959:79)

No final do segundo acto, pai e filho discutem a passividade de Brick perante a vida, eventualmente resultante do suicídio do seu amigo Skipper. Segundo os rumores que circulavam na família Pollit, a relação entre os dois jogadores de futebol aparentava ir muito mais além do que uma simples amizade fraterna. Na sequência das alegações do pai, Brick refuta essa hipótese e afirma que a relação que mantinha com o amigo se caracterizava apenas pela sua genuinidade. Do ponto de vista contextual da versão original, Brick repudia a atitude e as afirmações do irmão Gooper e da cunhada Mae, que considera serem nada mais que mentiras. Brick chama também a atenção do pai para o facto de esses mesmos equívocos influenciarem a opinião da sua esposa, Maggie, levando-a a pensar na possibilidade de o seu marido ter um relacionamento com Skipper. Embora a versão portuguesa mantenha um conteúdo idêntico, uma parte textual é transformada, através de condensação de ideias (frig all dirty lies and liars!/ Corja de mentirosos!) e de omissões de texto, evitando mencionar a proximidade emocional e física dos dois amigos:

Oh, once in a while he put his hand on my shoulder or I'd put mine on his, oh, maybe even, when we were touring the country in pro-football [...]. (Williams, 2009:64)

Oh, de vez em quando fazíamos a tournée de futebol e compartilhávamos o mesmo quarto do hotel estendíamos as mãos numa cama para a outra para darmos as boas-noites [...] (Guimarães, 1959:79)

Tendo em conta a transcrição, verifica-se que a adaptação de Sérgio Guimarães prima, mais uma vez, pelo tom de parcialidade quanto ao conteúdo original que o leva a omitir que Skipper, por vezes, colocava a sua mão no ombro de Brick. Este assunto é considerado interdito pelos censores, cujos comentários têm o intuito de atribuir um

significado menos explícito do ponto de vista social, no sistema cultural de chegada. Como afirma Cabrera, “Do homem espera-se acção, domínio, bom senso, reprimem-se ímpetos sexuais, os beijos, os carinhos, as cenas de cama são sempre cortadas, mas também se proíbe atitudes femininas no homem” (2013:70). A esse elenco de aspectos interditos pode incluir-se a questão da hipotética relação homossexual entre Brick e Skipper.

Apesar das circunstâncias e da necessidade de ir ao encontro de soluções que permitissem a aprovação da peça, as opções de S. Guimarães acabaram por ser alvo de reprimendas, impossibilitando o tom e o estilo veiculados pela obra de T. Williams. No entanto, por vezes surgiam excepções sobre esta matéria, parecendo não haver critérios bem regulados, mas definidos por juízos pessoais. Nem sempre os procedimentos censórios eram totalmente rígidos. Por exemplo, em *A Tia de Charley*, peça traduzida por Sérgio Guimarães em 1962, a personagem principal, que é uma mulher, é representada por Raul Solnado. Crê-se que a representação feminina por parte do actor curiosamente não fosse considerada ofensiva devido ao facto de se tratar de uma comédia.

Em 1 de Outubro de 1959, o Presidente da Comissão Óscar de Freitas acrescentou o seguinte comentário ao relatório: “Além dos cortes indicados, devem ser observados mais os que vão indicados a tinta verde as págs. 7, 8, 20, 28, 75, 77, 79, 115 e 117. Ver cortes da pág. 54, 64, 85, e 86”.⁶⁸

O corte apontado pelos censores na página 7 refere-se ao início da peça, quando Margaret diz a Brick que Big Daddy revela admiração por ela e despreza Mae, sua cunhada. Nesse contexto, Margaret diz ao marido que a cunhada de ambos considera que a maternidade consiste numa experiência que qualquer mulher deve ter oportunidade de viver, de modo a sentir o prazer de ser mãe. Na sua versão, S. Guimarães recorre ao uso do verbo “suportar”, transmitindo um significado distinto relativamente ao original, resultando no corte efectuado pelos censores, pois o verbo remete para uma situação de sacrifício e de desconforto, incompatível com o papel que a ideologia salazarista reservava à mulher e à sua função social e familiar.⁶⁹

⁶⁸ Veja-se anexo 2.2, iii.

⁶⁹ Cf. Cova e Pinto, 1997:71.

Margaret: Because she feels motherhood's an' experience that a woman ought to experience fully! - in order to fully appreciate the wonder and beauty of it! HAH! (2009:5);

Margaret: [...] Porque ela acha que a maternidade é uma experiência que a mulher deve suportar até ao fim... de maneira a apreciar completamente a sua beleza e maravilha. Hah! (1959: 7-8)

Quanto à página 8, o texto cortado alude à primeira cena, em que Brick se encontra no quarto do casal e Margaret sobe para trocar de roupa. O diálogo reflecte a impaciência que Big Daddy manifesta em relação ao filho Gooper e à nora Mae. A propósito da simpatia que o patriarca da família manifesta por Margaret, ela afirma que ele nutre um desejo sexual inconsciente por ela e Brick revela-se atónito com a afirmação da esposa. A tradução, como em tantos outros momentos, não é literal e, inclusivamente, afasta-se um pouco do original:

Margaret: I sometimes suspect that Big Daddy harbours a little unconscious 'lech' fo' me...

Brick: What makes you think that Big Daddy has a lech for you, Maggie?

Margaret: Way he always drops his eyes down my body when I'm talkin' to him, drops his eyes to my boobs an' licks his old chops! Ha ha

Brick: That kind of talking is disgusting. (Williams, 2009:5);

Margaret: Às vezes suspeito de que tem por mim um apetite ... inconsciente, é claro.

Brick: O que é que te faz pensar que ele tem esse apetite por ti, Maggie?

Margaret: Quando fala comigo, sinto que às vezes me percorre com os olhos e morde os lábios... (Ri-se) Ah! Ah! Ah!

Brick: Esta conversa é nojenta! (Guimarães, 1959:8)

Nesta passagem com conotações sexuais explícitas, vê-se claramente como a tradução sofreu alterações e simplificações de sentido. Nos exemplos mencionados verifica-se a omissão do adjectivo “little”, embora esta não represente uma alteração significativa na versão do texto de chegada. Na explicação da forma como Big Daddy a aprecia, Margaret já procede a uma descrição bastante ousada, afirmando que o sogro a observa com lascívia e que, quando falam, os olhos dele se fixam nos seus seios (“boobs”, expressão que também é omitida) enquanto passa a língua pelos lábios. Na versão portuguesa, Sérgio Guimarães optou por uma versão muito mais simplificada, economizando na expressividade e no tom eventualmente ofensivo, mas mantendo o conteúdo. Segundo Seruya e Lin Moniz (2008:1), a seguir às questões políticas e ideológicas, as questões de natureza sexual são aquelas mais criticadas pelos Órgãos de Censura.

O corte efectuado na página 20 faz parte de uma cena em que Margaret e Brick estão a sós nos seus aposentos e ela menciona as suas carências afectivas e o facto de o

marido não corresponder de forma alguma às suas súplicas. Nesse contexto, Brick sugere à mulher que ela tente estabelecer um vínculo amoroso com outro homem:

Brick: Take a lover! (Williams, 2009:15);

Brick: Se com isso te sentires feliz, arranja depressa outro homem, depressa”. (Guimarães, 1959:20)

Do ponto de vista moral, o facto de o marido sugerir à própria esposa que se envolva num relacionamento extraconjugal representa um motivo que contraria os padrões de uma sociedade conservadora. Além disso, a visibilidade da crise matrimonial tornar-se-ia num tópico excessivamente exposto em palco, criando espaço para a conversão do tema num objecto de debate e discussão pública, circunstância que o regime pretendia evitar, por colocar em causa a ordem moral estabelecida pela propaganda oficial.

A passagem da página 28 está relacionada com a anterior, na medida em que se verifica novamente que Brick incita Margaret a cometer adultério. Em consequência da sugestão do marido, Margaret afirma que existem outros homens que manifestam desejo por ela, explicitando um caso em particular que ocorrera numa festa em casa de Alice, sua amiga. Ela própria terá sido perseguida por um jovem até uma divisão da casa onde iria retocar a maquilhagem e o rapaz terá tentado forçar a porta para se aproximar dela. Ao afirmar que tinha negado a aproximação do indivíduo, Brick pergunta-lhe por que motivo Margaret não o deixara entrar, insinuando que o deveria ter feito:

Brick: Why didn't you let him, Maggie?

Brick: I see no reason to lock him out of a powder room in that case. (Williams, 2009:21);

Brick: Por que não o deixaste entrar, Maggie?

Brick: Nesse caso devias tê-lo deixado entrar. (Guimarães, 1959:28)

No excerto apresentado Sérgio Guimarães apresenta uma tradução livre, omite o contexto em que a cena acontece, focando apenas a ideia veiculada por Brick, relativamente à liberdade que Margaret poderia ter tido, de acordo com o ponto de vista do marido.

No segundo acto, na página 75, surge nova reprovação por parte da Comissão referente ao diálogo de Brick e Big Daddy:

Brick: How many others thought that Skipper and I were...

Brick: Oh, you think so, too, you call me your son and a queer. Oh! Maybe that's why you put Maggie and me in this room that was Jack Straw's and Peter Ochello's, in which that pair of old sisters slept in a double bed where both of'em died!

Big Daddy: Now don't go throwing rocks at... (Suddenly Reverend Tooker appears in the gallery doors, his head slightly, playfully, fatuously cocked, with a practised clergyman's smile, sincere as a bird-call blown on a hunter's whistle, the living embodiment of the pious, conventional lie. Big Daddy gasps a little at this perfectly timed, but incongruous, apparition.) (Williams, 2009:61-62);

Brick: Quantas pessoas pensam que Skipper e eu...

Brick: Oh, o pai acredita, também! Chama-me seu filho e trata-me como um invertido. Oh! Foi por isso sem dúvida que nos instalou, Maggie e eu neste quarto que era de Jack Straw e Peter Ochello, onde esse par de mariam [sic] dormiam na cama onde ambos morreram!

Pai: Agora não comeses a atirar pedras aos... (De repente, o Reverendo Tooker aparece nas portas da varanda, a cabeça levemente, estudadamente, fatuosamente arrebizada, com um sorriso estudado. O Pai respira um pouco [...]) (Guimarães, 1959:75)

Nos excertos em questão, Brick demonstra-se ofendido porque Big Daddy sugere, que o filho mantinha um relacionamento com o seu companheiro profissional, Skipper. Os motivos da reprovação do momento em questão são evidentes, tendo em conta outros excertos que foram anteriormente analisados e reprovados: teor sexual, mais especificamente a possibilidade da existência de um relacionamento homossexual entre as duas personagens em questão.

Em consequência do caso previamente referido, a página 77 está também relacionada com o discurso do final do segundo acto de Brick e Big Daddy:

Brick: You think so, too? You think me an' Skipper did, did, did, sodomy! --together?

Brick: You think we did dirty things between us, Skipper an [...]

Brick: You think that Skipper and me were a pair of dirty old men?

Brick: Straw? Ochello? A couple of (Williams, 2009:62-63);

Brick: O senhor pensa que eu e Skipper fazíamos [...]

Brick: O que pensa que fazíamos Skipper e [...]

Brick: Pensa que Skipper e eu éramos como esses velhos porcos?

Brick: Como Straw e Ochello? Um par de... (Guimarães, 1959:77)

Neste excerto é possível verificar que, no decorrer do diálogo entre pai e filho, Brick questiona se o progenitor considera que a relação que ele mantinha com Skipper era idêntica à de Straw e Ochello. As circunstâncias e a adjectivação que Brick utiliza para se referir aos antigos moradores da casa que habitam, constituem a origem da proibição das cenas em questão: “Sodomy”, “dirty old men” e “A couple of”. No caso da tradução, as opções passam, novamente, pela omissão de partes do diálogo nas duas primeiras falas de Brick, mantendo o mesmo teor dos dois últimos casos.

A respeito da ligação de Straw e Ochello, Shackelford (2008:114) salienta a relação dos dois homens e a afinidade paternal que tiveram por Big Daddy. Por ter escapado à morte por pouco, este passou a ver a sociedade como um conjunto de ilusões e afirmou que as regras sociais são feitas para controlar o comportamento e a vida das

peessoas. Tudo indica que Big Daddy se tornou permissivo e que, na verdade, passou a ver o amor entre dois homens como um comportamento humano perfeitamente compreensível, tendo herdado a plantação de Straw e Ochello. Quando Jack faleceu, Big Daddy apoiou Peter e defendeu-os durante a conversa que teve com o seu filho no segundo acto.

O diálogo entre pai e filho que surge na página 113 ficou marcado, no original, por um episódio controverso. De facto, o próprio Tennessee Williams, de acordo com Signi Lenea Falk (1961:109), viu-se forçado a proceder a alterações, devido a condicionamentos por parte dos controlos de censura nos Estados Unidos da América:

Big Daddy: Y'see, in th' cage adjoinin' they was a female elephant in heat! [...] What's the matter, preacher's gone, ain't he? All right. That female elephant in the next cage was permeatin' the atmosphere about her with a powerful and exciting odour of female fertility! Huh! Ain't that a nice way to put it Brick?

Brick: Yes, sir, nothing wrong with it.

Big Daddy: So this ole bull elephant still had a couple of fornications left in him. He reared back his trunk an' got a whiff of that elephant lady next door! - began to paw at the dirt in his cage an' butt his head against the separation partition and, first thing y'know was a conspicuous change in his profile - very conspicuous! Ain't I tellin' this story in decent language, Brick? (Williams, 2009:113-114);

Pai: Na jaula ao lado da do elefante estava uma elefanta desaustinada. Vocês sabem por que razão a elefanta estava desaustinada? Não vale a pena, portanto a pena dizer porquê. Esta elefanta ali na jaula mais próxima impregna toda a atmosfera dum poderoso e excitante cheiro a fecundidade! Uh! Não é uma bela maneira de contar a história, Brick?

Brick: Ótima, pai, ótima!

Pai: Ora bem: este velho elefante cheirou, cheirou e verificou que o tal cheiro ainda despertava dentro dele muitas coisas. Aproximou-se das grades da sua vizinha elefanta e sabem o que aconteceu? De repente, quando já ninguém esperava, houve uma notável modificação do seu perfil. De repente! Uma modificação notável e respeitadora! Não achas que estou a contar a história numa linguagem decente, Brick? (Guimarães, 1959:113)

Neste excerto, que faz referência a uma anedota relatada por Big Daddy, é descrito um episódio de dois elefantes enjaulados, com termos excessivamente grosseiros para descrever a situação que os envolve. Em primeiro lugar, constata-se a omissão da seguinte passagem: “What's the matter, preacher's gone, ain't he? All right” (Williams, 2009:113).

Na fala em questão, Big Daddy refere-se ao facto do Reverendo Tooker se ter ausentado e, portanto, haver liberdade para se falar com menos constrangimentos sobre a circunstância. Dada a rudeza que caracteriza os modos de Big Daddy, os discursos proferidos pela personagem possuem, com frequência, conotações consideradas ofensivas. Tal como tem sido observado nos cortes anteriores, Sérgio Guimarães optou, em geral, por decisões menos comprometedoras do ponto de vista linguístico tendo em

conta os aspectos morais defendidos pelos Órgãos de Censura. Veja-se, por exemplo, o seguinte excerto:

Daddy: So this ole bull elephant still had a couple of fornications left in him. (Williams, 2009:113)

Pai: Ora bem: este velho elefante cheirou, cheirou e verificou que o tal cheiro ainda despertava dentro dele muitas coisas. (Guimarães, 1959:113)

A tradução do substantivo plural “fornications” pela expressão “muitas coisas” revela claramente a diferença de conteúdo da tradução, dado que o original remete de imediato para o acto sexual, o que não acontece na tradução.

Noutra passagem, a omissão substitui descrições detalhadas, o que leva a que o tradutor opte por fazer com que Big Daddy coloque uma questão em vez de proceder a elucidações gráficas:

Big Daddy: [...] began to paw at the dirt in his cage an' butt his head against the separation partition [...] (Williams, 2009:114)

Pai: Aproximou-se das grades da sua vizinha elefanta e sabem o que aconteceu? (Guimarães, 1959:114)

Não obstante as indicações prévias por parte da Comissão de Espectáculos, aproximadamente duas semanas após a estreia, em 28 de Outubro de 1959, foi emitida uma carta por parte do Secretariado para a empresa de Vasco Morgado, determinando o seguinte:

Para conhecimento de V. Exa. E para rigorosa observância a partir de amanhã, 30, comunico que por decisão da Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos, em sessão de 28 do corrente, devem ser suprimidas da peça “GATA EM TELHADO DE ZINCO QUENTE” as seguintes passagens:

Pág. 104 – Fala de Margaret.

“E pelo motivo mais sórdido do mundo”

Pág. 117 – Fala de Sílvia

“Nós ouvimos as súplicas delas e as suas recusas”

Pág. 33 – Final da fala de Margaret

“foi mais como que um encontro entre ti e Skipper.

Gladys e eu éramos apenas as vossas damas de companhia”⁷⁰

3.3.2. Processo de censura textual posterior à representação da peça

⁷⁰ Cf. Anexo 4.4., xii. A informação também se encontra nos anexos 2.5. (vi) e 2.6. (vii) em versão manuscrita.

Na realidade, o processo de aprovação da peça, ou seja, o rigoroso procedimento de censura anterior à estreia manteve-se durante e depois da estreia do espectáculo, o que significa que mesmo com aprovação e alterações, os censores certificavam-se do andamento dos espectáculos, ou seja, as autoridades continuavam atentas ao desenrolar das representações. De acordo com a informação presente nos relatórios dos censores, em 28 de Outubro, no decorrer de novas sessões, foram efectuados cortes adicionais à peça, que por sua vez diziam respeito às páginas 33, 104 e 117.

No que diz respeito aos aspectos que ocorreram após a representação da peça, constata-se que a página 33, no primeiro acto, apresenta uma fala de Margaret completamente rasurada.⁷¹ O excerto faz parte de uma cena em que Brick e a sua mulher estão a sós e falam sobre a sua suposta amizade com Skipper. Após a controvérsia em torno do suicídio do amigo de Brick, Margaret relembra um episódio em que os dois amigos, ela e a namorada de Skipper, Gladys Fitzgerald, saíram juntos nos tempos de estudantes. Nesse contexto, Margaret sugere que o encontro então ocorrido poderá ter tido um significado especialmente importante para Skipper e Brick, ao insinuar que a relação de ambos ultrapassava eventualmente as barreiras da simples camaradagem, passando por uma entrega mais íntima:

Margaret: [...] it was like a date between you and Skipper. Gladys and I were just sort of tagging along as if it was necessary to chaperone you - to make a good public impression. (Williams, 2009:26);

Margaret: [...] foi mais como que um encontro entre ti e Skipper. Gladys e eu éramos apenas as vossas damas de companhia. (Guimarães, 1959:33)

Embora Margaret aluda de forma discreta a uma proximidade sentimental entre os dois homens, mencionar aspectos relativos à sexualidade, neste caso à homossexualidade, era um assunto tabu e, portanto, socialmente repreensível do ponto de vista do impacto que poderia causar perante o público. Apesar de Brick em relação a Skipper demonstrar ter noção de que a amizade íntima entre dois homens era rara, no contexto em questão, Margaret também parece entender o potencial dos sentimentos de ternura platónicos-de Brick por Skipper. Tal facto pode ser também interpretado como a recusa da esposa em relação à possível homossexualidade do marido (Cf. Schakelford, 1998:111).

⁷¹ Ver anexo 7., xix.

Quanto ao levantamento referente à página 104, a fala de Margaret enquadra-se no terceiro acto da peça, na qual a personagem troca ideias numa discussão sobre a herança de Big Daddy com os cunhados Gooper e Mae que, por sua vez, revelam preocupação em tomar posse dos bens do patriarca da família, dado o seu estado de saúde. Margaret desaprova a ambição que os cunhados manifestam, especialmente quando Gooper critica Brick. Além disso, Gooper acusa Margaret de não pertencer ao núcleo familiar dos Pollit e demonstra desprezo pelo irmão que, ao contrário de Gooper, em nada havia contribuído para a gestão das propriedades do pai.

Margaret: This is a deliberate campaign of vilification for the most disgusting and sordid reason on earth, and I know what it is! It's avarice, avarice, greed, greed! (Williams, 2009:107);

Margaret: Vocês desencadeiam uma campanha de aviltamento e pelo motivo mais repugnante e sórdido do mundo. Eu sei qual é! Ganância, ganância, ganância! (Guimarães, 1959:104)

Tendo em conta a dificuldade em entender alguns critérios de reprovação das falas proferidas e dada a inexistência de uma justificação por parte dos censores, pode considerar-se que, no excerto em questão, a forma de expressão constitui um elemento reprovável do ponto de vista do SNI. Considerando os elementos presentes nos relatórios e no corpo da peça, que implicações poderiam estar subjacentes ao uso de expressões como “ganância”? Uma possível explicação prende-se com o facto de a ganância entre membros da mesma família pôr a descoberto relações de parentesco cuja harmonia é bastante discutível. Sendo a unidade familiar um dos pilares da ordem social salazarista é natural que os censores procurassem omitir quaisquer indícios que revelassem o seu contrário. Tratando-se de um exemplo negativo, é possível que o termo fosse considerado desadequado e que não devesse ser proferido em público, o que revela a ideologia subjacente à acusação que Margaret faz a Gooper e Mae por revelarem uma atitude ávida e de mau carácter no que se referia à gestão da fortuna de Big Daddy.

Na página 117 encontra-se o último corte efectuado numa fase posterior à encenação e respectiva representação, respeitante a uma parte muito próxima do final, em que se encontram presentes Brick, Margaret, Gooper e Mae. Margaret declara estar à espera de um filho de Brick. Nesse contexto, dada a proximidade dos aposentos de Mae e Gooper relativamente aos de Brick e Margaret, Mae afirma ter ouvido diversas vezes as súplicas da cunhada, quando ela tinha demonstrado persistência face ao relacionamento íntimo com o marido. Ou seja, o facto de Margaret ter sido rejeitada

quando ansiava pela vida amorosa e sexual com o seu esposo, consistia num argumento contra a possibilidade da esperar um herdeiro da família.

Mae: We occupy the same room an' th' wall between isn't soundproof.

Brick: Oh...

Mae: We hear the nightly pleadin' and the nightly refusal. So don't imagine you're goin' t' put a trick over on us, to fool a dyin' man with - a

Brick: Mae, Sister Woman, not everybody makes much noise about love. Oh, I know some people are huffers an' puffers, but others are silent lovers. (Williams, 2009:11-117);

Sílvia: Nós ocupamos o quarto ao lado e a parede que nos separa não é à prova de som.

Brick: Oh... Sílvia: Nós ouvimos as súplicas dela e as suas recusas. Não nos enganam! Não nos enganam a nós e não deixaremos que enganem um moribundo...

Brick: Minha querida Sílvia, cada pessoa é como é. Fazer barulho não é indispensável ao amor. Umas pessoas fazem muito barulho; outras pessoas não fazem barulho. Pronto. (Guimarães, 1959:117)

Não acreditando na ocorrência de qualquer tipo de envolvimento físico entre o casal, Mae argumenta não ter dado conta de nenhum tipo de actividade ou ruído nos últimos tempos e, por conseguinte, a possibilidade de o irmão mais velho vir a tomar posse dos negócios do pai, caso o patriarca viesse a falecer, não seria posta em causa pelo outro casal, dado que ainda não tinha descendentes. Na sequência da conversa e das acusações da cunhada, Brick defende Margaret, afirmando que o relacionamento íntimo de um casal não passa obrigatoriamente pelo ruído. Apesar de Mae ter ouvido as súplicas da cunhada e não ter escutado momentos de privacidade entre Brick e Margaret, tal facto não implica que a referida intimidade não tivesse acontecido entre eles. Contudo, posteriormente toma-se conhecimento de que, afinal, a gravidez de Margaret era uma mentira.

As palavras de Brick revelam-se particularmente relevantes no desfecho da peça, tendo em conta que, desde o início da história, rejeitou a esposa e revelou uma atitude desencantada perante a vida. Margaret, continuando disposta a tudo ao seu alcance para salvar o casamento e salvaguardar a integridade do casal no seio da família Pollit, recorreu à gravidez como argumento em defesa do seu casamento com Brick. O marido, ao constatar a capacidade de reacção que a mulher revelava no debate familiar, decidiu corroborar a história, mesmo sabendo que tal não correspondia à verdade, justificando-se com a admiração que, no final do terceiro acto, acabou por revelar pela esposa.

No entanto, considera-se fundamental referir que, apesar da intenção de se proceder à implementação dos cortes até ao momento referidos, é possível verificar que, no relatório do serviço de fiscalização, no campo de observações feitas pelos censores,

os cortes referentes às páginas 28, 33,⁷² 54 e 107 foram levantados em 15 de Outubro de 1959, véspera da primeira representação.⁷³ Quanto aos restantes cortes, os mesmos terão sido mantidos até ao dia 17 do mesmo mês, dia em que foi emitida correspondência da parte do Inspector Chefe, a propósito de um aspecto cénico que também deveria sofrer alterações.

Além dos cortes mencionados no relatório dos censores, verifica-se que existe um excerto assinalado na página 108, a tinta vermelha e azul, mencionado na página 86.⁷⁴ De acordo com a apresentação das indicações dos vogais na segunda página do relatório de inspecção de espectáculos, crê-se que a passagem deverá ter sido mencionada nas decisões finais da Comissão de Censura, representando um corte definitivo:

Brick: [from bar]: Big Daddy says 'crap' when he is disgusted.
Big Mama: That's right - C R A P P P P! I say C R A P too, like Big Daddy! [Thunder rolls.]
(Williams, p.107)

Brick: (Do bar) Nessas alturas o pai costuma dizer: merda!
Mãe: (Levantando-se) É isso mesmo! É isso mesmo que eu devia dizer: (Trovões) (Guimarães, p.104)

De acordo com a transcrição, apesar de a tradução não ser literal, a interdição manteve-se em resultado da expressividade e o uso de linguagem grosseira. Na realidade, embora as apreciações dos Órgãos de Censura tenham recaído em larga medida sobre a adaptação de Sérgio Guimarães, as implementações não se cingiram apenas à componente textual da peça estendendo-se também a determinados aspectos da encenação.

3.3.3. Alterações de cariz cénico

A supervisão de uma peça em palco não se reduzia, como se constatou, à apreciação do texto. Todos os aspectos extra-textuais de carácter cénico e gestual, incluídos ou não nas didascálias, eram de igual forma rigorosamente escrutinados. Na correspondência do serviço de fiscalização da Inspeção de espectáculos enviada à empresa de Vasco Morgado, em 17 de Outubro de 1959 lê-se o seguinte:

⁷² Sobre esta página, Óscar de Freitas afirma, em 29 de Outubro, que o corte assinalado e posteriormente levantado deveria, afinal, ser mantido. O comentário revela a instabilidade da decisão da presidência do Conselho referente aos cortes e ao facto de o mesmo permanecer ou não na representação.

⁷³ Veja-se anexo 2.4, v.

⁷⁴ Ver anexo 8., xxxi.

Confirmando as instruções dadas nesta Inspeção ao actor Carlos Wallenstein a seguir se transcreve o parecer da Comissão de Exame respeitante a uma cena da peça *Gata Em Telhado de Zinco Quente*, de Tennessee Williams:

A cena em que Maggie despe lentamente as meias, sentada no canapé, ao mesmo tempo que levanta a combinação de uma forma inconveniente, não deve ser representada de frente para o público, até porque não é o público que ela pretende seduzir, mas sim o marido.⁷⁵

Os juízos de valores aplicados referem-se à cena inicial do primeiro acto da obra, sobre a qual a comissão de censores considera que a representação da personagem de Margaret - interpretada por Laura Alves - deve ser alterada, devido ao facto de ser considerada inadequada a forma como exhibe parte do seu corpo aos espectadores. De acordo com as instruções dadas, Maggie deve recorrer aos seus encantos de sedução para atrair a atenção de Brick, e dele somente. Seria natural pensar-se que a representação tinha sido concebida para estabelecer contacto com um elemento fundamental na concretização de um espectáculo de teatro: o público. Porém, neste contexto, o intuito de se criar uma ligação com a audiência e de se conservar as características inerentes ao do original são eliminadas. Assiste-se assim, tal como nos cortes textuais, à perda de características que, originalmente, integravam as prioridades do dramaturgo e do encenador.

Cabrera alerta para o facto de a mulher ser fortemente vigiada pela censura no teatro, relativamente às palavras, à forma como eram formuladas e representadas. Era necessário ter particular cuidado e atenção em determinados aspectos: “[...] a sensualidade que coloca na representação, o decote, o comprimento da saia, o vestido justo mostrando as formas do corpo, o excesso de maquilhagem, a forma como caminha no palco”. (2013:70)

A página 54 da peça contém o seguinte comentário: “É necessário completar a fala e sujeitá-la a exame de comissão”, referindo-se ao diálogo que Brick e Big Daddy mantêm no segundo acto, sobre a dependência alcoólica do primeiro:

Brick: I just got out there and found that I had a mouth full of cotton. I was always two or three beats behind what was goin' on on the field and so I – (Williams, 2009:42);

Brick: Um dia descobri que tinha a boca amarga, que já não podia seguir o que se passa sobre o [rectângulo]⁷⁶ e...” (Guimarães, 1959:54)

⁷⁵ Cf. Anexo 4.3., xi.

⁷⁶ Esta informação foi acrescentada por Luís Terry, censor da Comissão, juntamente com o comentário a apelar à necessidade de se completar o discurso de Brick. Cf. Anexo 8., xxviii.

O conteúdo do discurso de Brick na versão portuguesa não parece levantar problemas do ponto de vista do conteúdo da peça. Porém, devido ao facto de a fala não se apresentar completa, o censor Luís Terry apontou para a necessidade de se concluir o texto em falta, para o mesmo ser posteriormente revisto pelos vogais da Comissão.

Quanto à página 64, é apresentado um registo também a tinta verde, com a seguinte observação: “Só pode ser autorizada se não for desempenhada por uma criança”. Essa refere-se ao seguinte excerto: “Uma miudinha entra subitamente no quarto com um bastão de fogo-de-artifício empunhado em cada mão, anda num pé só, guincha como um macaco maluco e foge apressadamente outra vez quando o pai lhe tenta bater”. Visto que a peça fora autorizada para maiores de dezassete anos, seria natural considerar que a participação de crianças deveria ser interdita, quer no público ou em palco. Além disso, supõe-se que o manuseamento de materiais de fogo em recintos fechados como uma sala de espectáculos constituísse uma situação de perigo para os intervenientes presentes no espaço.

Por fim, existem três excertos com anotações do censor Luís Terry. Duas delas encontram-se presentes na página 85: “A child rushes into the room and grabs a fistful of fire-crackers, and runs out again” (Williams, 2009:69) / “Uma criança precipita-se no quarto e agarra uma mão cheia de pirilampos e sai outra vez a correr” (Guimarães, 1959:85) e “There is the sound of a child being slapped. It rushes hideously bawling, through the room and out the hall door” (Williams, 2009:70). / “Há o som de uma criança a ser esbofeteada, esta corre berrando piedosamente, através do quarto e sai pela porta do hall”. (Guimarães, p.85). A última está patente na página 86: “Dixie and Trixie rush through from the hall [...]” (Williams, 2009:94) / “Dixie e Trixie investem no quarto vindos do hall [...]” (Guimarães, 1959:86). Por fim, as anotações são remetidas para a nota do censor da página 64, cujo comentário foi referido no parágrafo anterior. Sem acrescentar quaisquer razões ou indicações aos actores, Luís Terry simplesmente fez referência à interdição da cena, caso essa fosse concretizada tal como estava patente nas didascálias do original e da versão portuguesa. Conclui-se, assim, que os aspectos cénicos reprovados prendiam-se com a proibição da inconveniência da representação feminina, neste caso de Maggie e a participação de actores menores de idade.

3.4 Actas da Comissão de Censura aos Espectáculos

Além dos dados dos relatórios e do *corpus* da peça, a investigação prévia à elaboração da dissertação abrangeu também os documentos com as impressões trocadas

em reuniões da Comissão realizadas com frequência semanal, onde é também possível corroborar algumas informações até aqui expostas.

O primeiro documento relevante neste âmbito para o estudo da peça em questão é a acta número 104, redigida por Bernardo Calheiros em 28 de Julho de 1959, pelas 18 horas e 30 minutos, onde a Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos se reuniu no SNI.⁷⁷ A abertura da sessão ficou marcada pela apreciação geral da Comissão relativamente à produção cinematográfica do filme *Les Tricheurs* e, na segunda parte, Óscar de Freitas procedeu à distribuição das peças a serem avaliadas pelos vogais. Com o registo número 5.888, no terceiro grupo, surge *Gata em Telhado de Zinco Quente*, seguindo-se a apresentação dos relatórios referentes a filmes examinados e classificados no período de 22 a 28 de mês de Julho.

Na acta 105, redigida em 4 de Agosto do mesmo ano, pelas 18 horas e 30 minutos deu-se conta da ausência do Presidente Dr. Eurico Serra por motivos de serviço, pelo que o Coronel Óscar de Freitas assumiu a presidência da reunião, juntamente com os seguintes vogais: Dona Mafalda de Castro Vaz Pinto e os Sres. Alves Pereira, Pedroso de Almeida, Luiz Terry, Alamabre dos Santos e Caetano de Carvalho. Nessa reunião foram apresentadas e discutidas as informações contidas nos relatórios da peça *Gata em Telhado de Zinco Quente*, pertencente ao terceiro grupo de peças avaliadas, tendo sido aprovada com cortes para adultos.

Na reunião realizada em 29 de Setembro de 1959, sob circunstâncias semelhantes às descritas anteriormente no que diz respeito aos elementos presentes, ao local e à hora, pode ler-se o seguinte na terceira folha do documento:

Quer ainda comunicar que foi chamada superiormente a sua atenção para a peça *Gata em Telhado de Zinco Quente*, considerada de tema delicado. Dentro desta orientação procedeu a mais alguns pequenos cortes com que lhe pareceu terem-se atenuado futuros reparos.

As directrizes superiores a que acaba de aludir, considera-as muito úteis para a uniformização e simplificação do nosso trabalho, muito contribuindo para esclarecer e orientar.

Pela sua parte, como Presidente da Comissão, deseja integrar-se quanto possível no pensamento do Governo de que ela é instrumento, procurando orientá-la sempre com base nas instruções e directrizes recebidas e naquelas que procurará obter sempre que for causa disso.⁷⁸

Apesar de os levantamentos das actas aqui apresentados corresponderem apenas a uma fase inicial do processo de censura de *GTZQ*, apela-se desde início à

⁷⁷ Cf. Anexo 9., xxxii-xl.

⁷⁸ *Ibidem*

sensibilidade do tema tratado na peça pelos motivos descortinados na análise textual e cénica.

A análise textual, cénica e a informação concisa das actas referidas englobam informações relevantes que dão a entender a forma como o *modus operandi* da censura assumiu contornos a nível cénico e sobretudo textual, antes da estreia e, posteriormente, em reuniões frequentes em que se tomavam decisões relativamente às peças. Tal como se pode perceber na transcrição acima referida, durante todo o processo de cortes e reformulações foi possível destacar o “pensamento do Governo” que tinha como intuito controlar e reprimir quaisquer aspectos que ameaçassem destabilizar os valores definidos pelo poder vigente.

A correspondência já referida entre Vasco Morgado e Óscar de Freitas, inspector chefe da Comissão, manteve-se. O nome do tradutor surge apenas no frontispício. Não há mais referências a não ser essa, o que vem confirmar a chamada “invisibilidade” do tradutor em todo o procedimento de levar a peça ao palco. No entanto, dado que todo o processo se desenrolou a partir de um texto por ele traduzido, considerou-se essencial não deixar de o mencionar.

3.5. Sérgio Guimarães: o contexto português e a invisibilidade do tradutor

A compilação e selecção de possíveis dados sobre o tradutor é uma forma de lhe dar visibilidade. No início da investigação pouco ou nada se conhecia para além do seu nome. Partindo praticamente do zero, tornou-se relevante investigar e conhecer a sua formação, experiência profissional, e aprofundar, tanto quanto possível, a relação que mantinha com a tradução, o teatro, a empresa de Vasco Morgado e tudo o que se pudesse relacionar com o contexto da produção de *GTZQ*. Colocou-se também a questão de saber se nos cortes ou nas alterações indicadas havia, ou não, intervenção ou colaboração do tradutor, Sérgio Guimarães. Tudo indica que a sua participação terminada a tradução foi nula, embora a sua presença tenha sido solicitada anos mais tarde, na revisão da peça *Chá e Simpatia*, da qual foi tradutor da versão portuguesa.⁷⁹

A recolha de dados revelou-se morosa e labiríntica, devido ao facto de não haver registos fidedignos de determinados factos cuja realidade se foi configurando através de

⁷⁹ A comédia em dois actos de Robert Anderson, foi traduzida por Sérgio Guimarães em 1964, proibida pela Comissão de Censura para ser representada pela Empresa Vasco Morgado, tendo sido aprovada posteriormente com cortes em 1970 - *Chá e simpatia* PT/TT/SNI-DGE/1/7669.

esclarecimentos que gradualmente foram encontrados e recolhidos. Inclusivamente, na fase inicial da investigação foram encontradas algumas informações contraditórias. Mesmo assim optou-se por expô-las, pois constituem a tentativa de dar corpo e visibilidade à pessoa que escreveu o texto encenado, sujeito a variadas decisões e alterações. Os dados reunidos foram encontrados, maioritariamente, em registos disponíveis na Internet e em conversas com quem eventualmente pudesse esclarecer algum aspecto sobre a vida deste tradutor.

Em informações encontradas *online*,⁸⁰ um blogger chamado António Ferra menciona um indivíduo com o nome de Sérgio Guimarães, falecido em 1986. Ao trocar correspondência com o responsável do blogue foi possível saber que o autor da tradução de *GTZQ* nasceu em 1933, no Porto, onde viveu durante os primeiros anos da sua vida e esteve sempre ligado a movimentos de vanguarda do seu tempo.⁸¹ Trabalhou com Vasco Morgado quando esteve em Lisboa e uma das suas paragens frequentes na capital era o Parque Mayer, onde foi figurinista e cenógrafo de Pinto Campos. Relacionava-se com muitas pessoas ligadas aos meios artísticos e tudo indica que conhecia Luís Pacheco, tendo sido depositário de materiais redigidos pelo escritor. Numa entrevista ao *Jornal de Letras*,⁸² Luís Pacheco refere alguns pormenores sobre a relação que mantinha com Sérgio Guimarães, a propósito da edição de *Diário Remendado* escritos entre 1975 e 1999:

Em 1972, por 2 contos, vendi isto e mais uma tradução ao Pedro Antas. O Antas não editou nada e levou tudo para Paredes de Coura. Depois apareceu o Sérgio Guimarães, que me dava umas coroas de vez em quando (500 paus, um conto, assim). Até que um dia me disse: «Essa coisa do Diário é uma grande aldrabice». Respondi-lhe: «Então empresta-me aí dinheiro para eu ir ao Porto a ver se eu não te trago o Diário». Ele emprestou-me mais 500 paus, fui à Foz do Douro onde morava o Antas, ele foi a Paredes de Coura buscar o Diário e eu recambiei-o para o Sérgio. Aquilo ficou nas mãos dele uma série de anos, ele tinha uma editora de coisas pornográficas, mandou bater tudo à máquina mas nunca publicou nada, até que a editora faliu e depois o Sérgio morreu.

De acordo com os dados disponibilizados por A. Ferra, S. Guimarães terá sido também ilustrador do livro *Morse de Sangue*, de João Apolinário, publicado no Porto

⁸⁰ Cf. Blogue *O funcionamento de certas coisas* (<funcionamento.blogspot.pt> , acedido pela última vez em 24 de Abril de 2014.)

⁸¹ A correspondência foi efectuada por via electrónica entre 3 e 7 de Julho de 2013.

⁸² *Apud* <http://ofuncionariocansado.blogspot.pt/search?q=s%C3%A9rgio> (acedido pela última vez em 24 de Abril de 2014).

em 1955. O autor do blogue menciona também um cartaz criado a propósito do 25 de Abril em Portugal, com uma fotografia da autoria de Sérgio Guimarães, que foi publicada pelas Edições Avante. A fotografia retrata uma criança⁸³ a colocar, aparentemente, um cravo vermelho no interior do cano de uma G3, que por sua vez é mantida em posição vertical sendo segurada por três soldados da Marinha, da Força Aérea e do Exército. No seu blogue, A. Ferra fornece detalhes sobre a realização da fotografia:

Perguntei-lhe como a tinha feito e lembro-me de ele me contar que, no dia 25, pegou no filho do Pedro Bandeira Freire, que na altura teria dois ou três anos, e foi com ele ao aeroporto da Portela para fazer a célebre fotografia. Pedeu a três soldados da Marinha da Força Aérea e do Exército para segurarem na arma e click com a Nikon.

De acordo com as informações encontradas no blogue sabe-se que S. Guimarães, o tradutor, era também fotógrafo profissional, sobretudo na área da publicidade, embora tenha colaborado em outros projectos como a edição de livros, com títulos como *As Paredes da Revolução*, *Diário de Uma Revolução* e *O 25 de Abril visto pelas crianças*.

Além disso, A. Ferra informa que S. Guimarães se orgulhava de ser filiado no Partido Comunista. De acordo com a mesma fonte, durante os anos sessenta viveu em Paris e trabalhou para a revista *Elle*, tendo frequentado o *atelier* de Fernand Léger. Embora não exista a confirmação explícita de que se trate do mesmo indivíduo, é possível verificar na base de dados do Centro de Estudos de Teatro⁸⁴ que existem duas entradas referentes a Sérgio Guimarães, fazendo uma delas referência ao tradutor.⁸⁵ Outros resultados da pesquisa levam a crer que desempenhou a função de actor. Tudo indica que participou na peça *Death of a Salesman*, de Arthur Miller, interpretando Bernard, filho da personagem Charley,⁸⁶ cuja tradução portuguesa com o título *Morte dum Caixeiro Viajante*, de José Cardoso Pires e Victor Palla, foi representada pelo Teatro Experimental do Porto, em 16 de Novembro de 1954. No entanto, na versão da mesma peça editada em 1963, o nome de S. Guimarães não consta do elenco de actores, surgindo em seu lugar o nome do actor Alexandre Vieira.

⁸³ Diogo Bandeira Freire, mais conhecido pelo menino da G3 é referido no seguinte blogue: <http://31daarmada.blogs.sapo.pt/2542289.html> (último acesso em 20 de Abril de 2014).

⁸⁴ Cf. <http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/> (último acesso em 20 de Abril de 2014).

⁸⁵ Cf. <http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/reports/client/Report.htm?ObjType=Pessoa&ObjId=7812> (último acesso em 24 de Abril de 2014).

⁸⁶ Cf. <http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/reports/client/Report.htm?ObjType=Espectaculo&ObjId=1483> (último acesso em 20 de Abril de 2014).

Segundo as informações encontradas no IANTT, na base de dados do Centro de Estudos de Teatro (CET) e no TETRABase (<http://tetra.fl.ul.pt/base>), Sérgio Guimarães terá traduzido um total de dez peças entre os anos 1959 e 1970, sendo *GTZQ* a primeira a ser referida.⁸⁷

De acordo a base de dados do CET e tendo em conta mais de uma década de actividade profissional enquanto tradutor, o repertório das obras traduzidas por Sérgio Guimarães inclui as seguintes obras: *Double Image* (1956), de Roger MacDougall, escrito em parceria com Ted Allan, com história de Roy Vickers, com título em português *Eu Não Sou Eu* (1960), tendo como título provisório *O Segundo Homem*; *Milionários Sem Vintém* (1960), de Max Régner;⁸⁸ *Charlie's Aunt*, peça original de George Abbot, sendo que a versão inglesa é de Brandon Thomas, com título português *A Tia de Charley* (1961).⁸⁹ Às peças referidas, pode acrescentar-se uma obra de Jorge Llopis, com o título *La Tentación Va de Compras* (1956), com título português *O Diabo É Um Anjinho* (1961), além de *The Mousetrap* (1952), de Agatha Christie, com título em português *A Ratoeira* (1960) e, ainda, *Die Grosse Wut des Phillip Hotz* (1956), de Max Frish, *A Grande Raiva de Filipe Hotz* (1961), *L'Apollo de Bellac* (1942), da autoria de Jean Giradoux, *O Apolo de Bellac* (1961) *Tea and Sympathy* (1953), de Robert Anderson, *Chá e Simpatia* (1964-1970) e, por fim, *The Marriage Go-Round* (1958), de Leslie Stevens, com título em português *Lições de Matrimónio* (1965).

Exceptuando a primeira peça, *COHTR* e a obra de Agatha Christie, *The Mousetrap*, todas as outras obras são classificadas como comédias. Os textos originais foram escritos, na sua maioria, nos anos 50, à exclusão de *L'Apollo de Bellac*, cuja data se situa na primeira metade da década de 1940.

⁸⁷ Cf. anexo 10.2., xliii.

⁸⁸ Existem dois nomes identificados como tradutores: Sérgio Guimarães e Artur Almada. Apesar de não se conhecerem os motivos, o segundo nome foi, aparentemente, rasurado do relatório no frontispício, em que é apresentado o carimbo da presidência do Conselho, o título e o género da peça. As informações foram vistas no relatório de censores da peça *Milionários Sem Vintém*, traduzida por Sérgio Guimarães em 1960 - PT/TT/SNI-DGE/1/6184. Do que foi possível depreender através de pesquisas relacionadas com esta obra, o título original da peça é *The Million Pound Note*, e na origem trata-se de um filme (comédia), britânico dirigido pelo realizador Ronald Neame, estreado em 1954. Supõe-se que Max Régner tenha feito uma adaptação para teatro e terá sido essa adaptação que Sérgio Guimarães traduziu. O filme baseia-se num conto de Mark Twain (*The Million Pound Bank Note*).

⁸⁹ De acordo com uma tipologia das traduções, e dado o funcionamento da cultura francesa como veículo intermediário para a importação de textos na época em análise, acredita-se que se trata de um caso de tradução indirecta (Zurbach, 2002). Isso significa que a tradução terá sido inicialmente traduzida do francês para o inglês, e posteriormente, para o português.

No que diz respeito à aprovação das obras, contou com oito aprovações, com cortes textuais e cénicos na sua maioria, e duas reprovações. Das peças autorizadas para representação e recorrendo-se apenas aos títulos das traduções, destacam-se as seguintes: *GTZQ* (1959), *Eu Não Sou Eu* (1960), *A Ratoeira* (1960), *A Tia de Charley* (1961), *O Diabo é um Anjinho* (1961), *A Grande Raiva de Filipe Hotz* (1961), *O Apolo de Bellac* (1961), e *Lições de Matrimónio* (1965). Quanto às reprovações: *Milionários Sem Vintém* (1960) e *Chá e Simpatia* (1964–1970) são os dois títulos que foram expressamente proibidos de serem representados em território nacional português, embora tenham reconsiderado em 1970 relativamente à última peça mencionada.

Apesar de as peças supracitadas terem sido originalmente escritas em idiomas distintos - inglês, francês, espanhol e alemão - de acordo com A. Ferra, S. Guimarães era fluente apenas no francês e um conhecedor razoável da língua inglesa. Segundo o autor do blogue, tal facto significa que, se S. Guimarães traduziu Marx Frish, não poderá ter sido a partir do original. Quanto ao texto de Jorge Llopis, em língua castelhana, apesar da proximidade com o português, não se sabe ao certo se a tradução realizada por S. Guimarães foi resultado de uma versão indirecta, ou seja, a partir de outra tradução em língua inglesa ou francesa, visto que eram os dois idiomas que dominava.⁹⁰

Segundo A. Ferra, formalmente, sabe-se que S. Guimarães não possuía estudos académicos, tendo frequentado o 5º ano do liceu antigo, sendo um indivíduo de espírito autoditacta. Apesar de muito termos investigado sobre as condições laborais sob as quais S. Guimarães prestou serviços de tradução à empresa de Vasco Morgado, não foi possível encontrar respostas concretas. Além disso, correspondência entre o proprietário da empresa de espectáculos do Teatro Monumental e os Órgãos de Censura, em momento algum é referido o tradutor nas alterações determinadas por essas entidades. Essas alterações exigiram, no entanto, transformações indispensáveis para se proceder à representação da peça. Embora o texto tivesse de ser submetido a novas modificações durante a representação - como por exemplo, alterações cénicas consideradas mais ousadas e passagens contendo discursos controversos - verifica-se que o próprio tradutor e autor do texto da nova versão da peça

⁹⁰ Este tipo de tradução indirecta era muito comum na época.

foi colocado completamente de parte no processo de negociação de levar a peça a palco; ou seja, o seu trabalho terminou imediatamente após entregar a tradução.

Ao abordar temas interligados à crítica de teatro, é frequente verificar-se em notícias e apreciações publicadas em jornais e revistas, menções feitas a actores, atrizes, produtores, dramaturgos, encenadores e cenógrafos. Porém, muito raramente se faz referência aos tradutores e ao seu trabalho que é, no fundo, o ponto de partida para a transferência do texto original a ser representado num sistema cultural distinto. Em geral, o tradutor é identificado explicitamente, como se pode verificar em todas as peças traduzidas por Sérgio Guimarães. Para além do nome do tradutor encontra-se, por vezes, um comentário à tradução ou, por vezes, é apresentado um texto crítico no qual se desenvolvem diversas considerações sobre o espectáculo e a representação da peça, mas onde não se confirma qualquer tipo de referência ao tradutor ou à sua actividade.

De acordo com os cartazes e materiais informativos referentes à apresentação da peça em 1959, constata-se que, todos os actores e atrizes estão devidamente identificados, inclusive com fotografias,⁹¹ incluindo o encenador, António Pedro, e outras pessoas envolvidas na produção do espectáculo. No entanto, exceptuando a referência no frontispício manuscrito do texto dactilografado como autor da tradução, Sérgio Guimarães é omitido em todo o material mencionado.

Para melhor explicitar a questão da invisibilidade do tradutor, veja-se, a título de exemplo, a crítica de Urbano Tavares Rodrigues (1959:201-206) feita pouco tempo depois da estreia da peça que inclui informações relativas a *GTZQ*. Depois de ter exposto o seu parecer sobre o teatro de Tennessee Williams e mencionar alguns traços a nível psicológico das personagens do dramaturgo, ao mesmo tempo que descreveu o desenrolar da acção da peça, o crítico deu a sua opinião sobre a representação ocorrida em 17 de Outubro de 1959:

Todo o primeiro acto, que, no “Monumental” não encontrou um nível de representação à altura das suas dificuldades, visa mergulhar-nos na coabitação dessas duas criaturas amargas – marido e mulher que deixaram de o ser, excepto à face dos outros –, à medida que nos inicia no clima de inveja, de espionagem, que Tennessee Williams quis surpreender na espera intensa de dois momentos supremos da existência: o orgasmo e a morte. (U. Tavares, 1961:202)

Reservou elogios aos actores e à prestação dos mesmos em palco:

⁹¹ Cf. Anexo 15., xlix-lix.

Um actor, digno dos mais sérios elogios, defende o tom da representação, a tal ponto que ela sobe logo no segundo acto, por ele conduzido e ganho em paixão, em vigor esplêndido. João Guedes consegue, de facto, essa comunicação com o público, no papel de soberano da família horrível e pungente. E o próprio Paulo Renato que, de começo não atingiu o grau de comunicação contida, que lhe exigia essa tão difícil revelação do seu mundo interior destroçado, vai até lá no segundo acto, quando, com a sua veemente movimentação, se estorce, impotente, aos pés do pai que o confessa cruel e amorosamente, e por fim se liberta, dando-lhe em troca a ingrata certeza que a ele, senhor todo o poderoso o aguarda. Nessa dor altiva de ir morrer, como na alegria feroz de se impor e de colher os frutos da vida, João Guedes afirma-se melhor do que nunca um verdadeiro artista. (U. Tavares, 1961:202)

Embora de forma delicada e construtiva, também analisou as representações que considerou menos boas:

Quem falha (de boa fé o dizemos, em que nos pese, por se tratar de uma actriz com tão manifestas qualidades) é sobretudo Laura Alves, aqui sempre aquém da vibração menos gritada, menos enfática, e mais profunda, mais envolvente que o desempenho que a figura de Maggie requeria. (U. Tavares, 1961:202)

Deste modo, fundamentou as suas considerações sobre todos os outros actores e atrizes que, em sentido lato, contribuíram para a construção da peça:

Nos outros papéis menores, mas também importantes, Brunilde Júdice compõem, com sóbrio talento, a comovedora e esfrangalhada personagem da mãe e, inesperadamente, Susana Prado dá-nos umas das suas melhores, ou talvez mesmo a sua melhor criação, numa Sílvia fartamente provida de todos os pequenos vícios, virtudes e ridículos burgueses, dentro da justa nota caricatural. Os demais cumprem com correcção apreciável: Rui de Carvalho, no papel de irmão ganancioso, Alberto Ghira no de reverendo, Alves da Costa, no médico anunciador da morte. (U. Tavares, 1961:203)

Fascinado, em parte, com o trabalho do encenador, U. Rodrigues Tavares não deixou de mencionar António Pedro e o cenógrafo Pinto Campos com elogios e ligeiras críticas ao trabalho deles:

Quanto à encenação de António Pedro, entre nós consagrado, entre muitos outros méritos como um poeta dos efeitos luminosos, aqui pôde ele mais uma vez entregar-se a formosos exercícios de estilo. [...] De resto, o próprio cenário, de Pinto de Campos, sendo inegavelmente bonito, se mostra logo ao primeiro olhar ilógico, no que respeita à situação correlativa dos móveis, E outras coisas assim neste género, com a vénia, entretanto, que se deve ao esforço sempre inteligente de António Pedro na procura da beleza e da dignidade artística. (17-10-1959) (U. Tavares, 1961:203)

A breve crítica teatral de *GTZQ* por U. Tavares Rodrigues termina sem qualquer tipo de referência a Sérgio Guimarães ou à relevância da tradução em causa e à qualidade da mesma. O tradutor e a sua recriação são invisíveis. No entanto, transparece uma certa dose de simpatia pelas classes profissionais envolvidas na encenação coordenada por António Pedro. De forma a reforçar esta ideia, com base no trabalho de Susan Bassnett e Sirkku Aaltonen, Sara Ramos Pinto apresenta um argumento que pode espelhar a relação entre o tradutor e o encenador da peça em causa:

Com a “morte do autor” e o reforço do poder do leitor no processo interpretativo, o encenador parece gozar de um estatuto bastante mais elevado do que o reconhecido ao tradutor, de quem é ainda esperada uma certa reverência ao autor e à obra em si. Se do tradutor se espera um texto que permita transmitir as ambiguidades que podem levar a diferentes interpretações, do encenador e da tradução para o palco espera-se, à partida, uma interpretação particular em estrita relação com uma encenação específica (Pinto 2007).

Porém nem todas as apreciações terão coincidido com a de Urbano Tavares Rodrigues. Na edição de Novembro de 1959 da revista mensal *Seara Nova*, Manuel Grangeia Crespo apresentou algumas críticas teatrais aos leitores. Uma delas mencionava *GTZQ* da seguinte forma: “(...) já sem grandes resultados, apresentou no Monumental uma Gata em Telhado de Zinco Quente que faria corar de vergonha Tennessee Williams”.

De acordo com a expressividade usada na parte introdutória do texto, entende-se que as considerações que Crespo formulou relativamente à produção do espectáculo foram bastante depreciativas. Segundo ele, a sua função enquanto crítico foi “dificultada ao máximo” devido ao facto de a análise ter consistido sobretudo numa súmula de “defeitos, erros e desonestidades”, que por sua vez colocaram as intenções autorais de Tennessee Williams em causa na versão portuguesa. Neste contexto, deu continuidade à apreciação geral da obra declarando o seguinte:

Em boa verdade, que pode um crítico dizer de um espectáculo que bem merece uma crítica? Uma enumeração dos seus defeitos, erros, desonestidades, uma lista do que não deveria ter sido feito? Nem por isso, porque no caso de a Gata em Telhado de Zinco Quente, isso corresponderia pura e simplesmente a uma enumeração de todos os elementos do espectáculo, um por um e pela ordem que se quisesse. É mesmo espantoso e inconcebível quase, o que

António Pedro pôde conseguir de uma peça e de um elenco que, apesar de tudo, tem um nível satisfatório.⁹²

É certo que o autor do texto revelou um descontentamento geral face ao resultado final da peça, embora tenha reconhecido, – ainda que de forma reservada, – o nível de qualidade da prestação dos actores e actrizes que o empresário Vasco Morgado contratara para o efeito. No que diz respeito à qualidade dos actores, Grangeia Crespo começou por referir o desempenho de Laura Alves, equiparando a sua interpretação ao de “uma Gata da Praça da Figueira” que, segundo ele, se revelava “previsível”. Quanto à interpretação de João Guedes, afirmou que essa se caracterizou pela sua “vacuidade”. Paulo Renato, embora tenha sido reconhecido como actor francamente competente, mostrou-se “berrantemente artificial”, de “natureza falsa” e “forçada nos mínimos pormenores” da sua representação. O papel interpretado por Brunilde Júdice, *Big Mama*, tornou-se inadequado, dado que não atingiu as exigências psicológicas do drama, não desprezando o seu excelente desempenho performativo enquanto profissional de teatro. A vocação de Rui de Carvalho foi amplamente reconhecida, embora a sua interpretação tenha sido classificada como meramente “académica”.

Deste modo, Manuel Grangeia Crespo deu continuidade à avaliação global da peça, mencionando os restantes actores, mas sem desenvolver considerações individuais sobre cada um dos actores e actrizes. Apenas acrescentou que os mesmos se tinham limitado a acompanhar a encenação que, de acordo com o crítico, fora concebida com imperfeição, visto que a técnica cenográfica fora também insuficientemente explorada. E, deste modo, termina: “Nem a marcação, que não punha sequer problemas difíceis, escapa. Vai pelo palco um verdadeiro caos. Mas o público acorreu, o que além do mais, comprova em António Pedro a sua decidida vocação de encenador comercial”.

Apesar de Crespo ter tecido considerações desdenhosas quanto à postura profissional de quase todas as pessoas que participaram na peça, o autor da crítica reconheceu a popularidade da mesma, visto que foi registada uma adesão considerável por parte do público. Por fim, realçou assim a aptidão que o encenador, António Pedro, possuía para a concretização de um teatro que correspondia às expectativas económicas de empresas como a de Vasco Morgado.

⁹² *Apud Seara Nova*, Novembro de 1959, 363.

Um dos aspectos em comum com a crítica anterior – ou talvez o único mais visível – prende-se com o facto de Manuel Crespo nunca ter aludido à relevância do texto, ou seja, da tradução enquanto ponto de partida para a construção do espectáculo em causa. Não o faz de forma alguma, nem mesmo com o intuito de expor críticas a aspectos que poderia ter considerado menos conseguidos. Tal como no texto de Urbano Tavares Rodrigues, não se encontra qualquer menção à versão portuguesa da peça em causa. Apesar de a actividade tradutória ser o ponto de partida no processo de produção teatral, o mesmo não era valorizado ou reconhecido.

De acordo com C. Zurbach, o número de peças traduzidas era largamente superior ao de originais do repertório nacional, dada a escassez da produção em língua portuguesa, sobretudo após 1960 (2007:23). Sendo a actividade tradutória essencial no processo de realização dos espectáculos teatrais, seria fundamental atribuir maior consideração ao processo de tradução enquanto meio de renovação cultural, referindo e mencionando o tradutor em áreas relacionadas, como a crítica teatral. Enquanto veículo de difusão literária e de forte dinamização no sistema cultural de chegada, a tradução teatral desempenhou uma importância incontestável na evolução do teatro português desta época. Além do tradutor, vários intervenientes viram o seu trabalho ser constantemente alterado com total desrespeito à dedicação e empenho profissional e intelectual, passando por actores, encenadores, cenógrafos, etc.

Em suma, durante todo o processo de *GTZQ*, a praxis censória não só impossibilitou a veiculação de determinados aspectos relativos à peça tendo em conta as prioridades do ponto de vista social e político, como também contribuiu para a deturpação das intenções autorais da obra original, uma vez que a análise comparativa indica que na obra portuguesa, o tradutor foi levado a incorrer em autocensura para a peça receber a aprovação da Comissão do SNI e ser levada a palco.

Conclusão

Ao observar as características da peça traduzida por Sérgio Guimarães, foi possível relacionar as circunstâncias em que a adaptação foi concretizada e as consequentes limitações no acto de traduzir, considerando as restrições a que o tradutor estava sujeito, evocadas anteriormente no capítulo dedicado à contextualização teatral nos anos 50 e 60.

Dado que a relação entre texto de partida e texto de chegada é orientada pelos hábitos e pelas escolhas consideradas prováveis dentro da tradição da cultura de chegada, em circunstâncias distintas, os tradutores podem adoptar estratégias diferentes que levam a resultados distintos (Toury, 1995:54). Sérgio Guimarães eliminou deliberadamente partes do texto, substituiu determinados termos vulgares ou dialectais, suprimiu palavras ou expressões e alterou excertos por expressões aproximadamente equivalentes, de conteúdo inofensivo, em português. Além disso, o tradutor recorreu a recriações contextuais mais próximas e reconhecíveis do ponto de vista do público da cultura de chegada. Devido às restrições impostas pelo SNI, Sérgio Guimarães viu o seu trabalho condicionado, justificando-se a necessidade de recorrer à adaptação do texto de acordo com as especificidades do contexto político e social português, que enformavam as mentalidades e tudo aquilo que se podia ou não oferecer ao público.

Do ponto de vista da literatura internacional, o legado de T. Williams contribuiu preponderantemente para uma viragem da expressão dramática teatral nos mais diversos palcos internacionais do seu tempo, chegando (com fulgor) aos nossos dias em variados formatos e revivalismos vencedores de prémios nas mais distintas áreas da produção de espectáculos. O impacto das suas obras marcou o género dramático não só na cultura norte-americana, como também em palcos estrangeiros um pouco por todo o mundo.

Quanto aos termos *adaptação* e *versão* é de notar que os mesmos são usados, na época, sem rigor científico. Como se sabe, os Estudos de Tradução ganham relevância mais tarde. As designações de tradução, versão e adaptação são usadas no contexto teatral de forma mais ou menos arbitrária, sem considerar a diferença de conceitos que começam a ser debatidos posteriormente nos finais da década de 70 do século XX.

De acordo com os dados recolhidos no IANTT, foi possível comprovar a invisibilidade do tradutor no processo de diálogo entre o empresário Vasco Morgado e

os Órgãos de Censura, dado que a sua intervenção no processo de negociação relativamente aos aspectos cénicos e textuais foi completamente nula. Tratou-se portanto de uma situação que revelou claramente o *status quo* do tradutor como um agente oculto num processo, cujo objectivo último consistia em traduzir, conseguir aprovar e levar ao palco um determinado texto dramático. Por outro lado, foi também possível reflectir sobre a intervenção do censor enquanto dramaturgo; na verdade, havia dramaturgos que eram vogais e participavam activamente na crítica às peças, ou seja, denota-se uma dupla condição dos instrutores que trabalhavam sob a alçada do Governo: dramaturgos/censores.

Segundo Cabrera (2013) a censura era mais rigorosa na apreciação de espectáculos teatrais do que em relação a outros formatos, como por exemplo o cinema. Porém, importa salientar que muitas obras teatrais chegavam ao público português por esta via indirecta, ou seja, em versões cinematográficas, e a obra de Tennessee Williams não foi excepção. Relativamente ao teatro, um factor perturbador para a censura consistia na relação directa entre os actores e o público, onde este era envolvido e convidado a partilhar cumplicidades, sentimentos, emoções e reflexões que poderiam desencadear questões no pensamento dos espectadores em geral. O texto teatral estava, portanto, bastante exposto às restrições do sistema cultural em que se encontrava, dada a sua intervenção política e social. A esse respeito, Cabrera apresenta a seguinte ideia:

O teatro, mais que o cinema, é vítima de censura, por propiciar a proximidade entre os artistas e o público, apelando à sua participação, interpelando a sua inteligência, colocando dúvidas, retirando incertezas e, em seu lugar, instala-se um vazio, uma inquietação que só a reflexão, a cultura e a audácia podem sanar. É precisamente esse elemento de perigo que assusta as ditaduras: que as pessoas incorporem a liberdade e a naturalizem. E é por essa razão que se cria estratégias de controlo e atemorização das pessoas, sobretudo daqueles que têm iniciativa pública. A censura é uma forma de o Estado transportar para os cidadãos os seus próprios medos e fantasmas e, nestes casos, o maior terror consiste na perda do poder (2013:68-70).

Tendo em conta a evolução do teatro até à actualidade, é evidente a sua perda de carácter enquanto assembleia, dado que a ida ao teatro enquanto mobilização pública sofreu um enfraquecimento considerável, facto que é visível e inegável no contexto cultural português dos nossos dias. Consequentemente, este fenómeno atenuou a influência do discurso proferido em teatro, uma vez que, tendo em conta que o teatro é o reflexo da experiência humana, o que é actualmente dito no palco também é, de uma forma geral, permitido na vida real, ao contrário do que sucedia na época aqui em causa.

Embora a censura tenha recaído maioritariamente sobre o texto, este, por si só, não preenche a totalidade da tradução para o palco, uma vez que o espectáculo como um todo serve-se de diversos materiais de expressão como é possível verificar, por exemplo, na “Nota para o Cenógrafo” e em alguns relatórios: as palavras proferidas em palco, a entoação, os gestos, o mobiliário, a indumentária, a iluminação, o som, a maquilhagem, etc. Todos estes elementos contribuem para dar vida a personagens, representar situações do quotidiano ou, como refere Aline Fernandes, propiciar um encontro de culturas: “In the theatre, verbal language is only one element among the various elements that promote the encounter of two cultures. Therefore, instead of linguistic encounter, theatre translation could be described as cultural encounter.” (2010:127). Tal como o cinema, o teatro é uma arte de síntese em que outras áreas artísticas intervêm de uma forma particularmente óbvia, ou seja, é uma arte contaminada pela presença da pintura, escultura, literatura, música e arquitectura. Estas revelam a diversidade de aspectos inerentes à produção do espectáculo teatral e que, no conjunto, também foram alvo de censura.

Tendo em conta a interdisciplinaridade entre a área dos Estudos de Tradução e os Estudos de Teatro, e ao reflectir sobre a riqueza e multiplicidade de elementos encontrados durante a fase de investigação, mantemos em aberto a possibilidade de aprofundar futuramente, em outros contextos e formatos, os elementos que foram sucintamente aqui abordados e outros que, por razões que se prendem com a síntese que a estrutura do trabalho exigiu, não puderam sequer ser mencionados: relatórios, correspondências, imagens, críticas de teatro, aspectos relativos à tradução do género dramático, entre outros.

Por fim, é importante relembrar que o texto teatral e a representação são a expressão da relação entre o público e o teatro, factores que se caracterizam pela sua instabilidade e efemeridade. De acordo com Derrida “A representação teatral acaba, não deixa atrás de si, atrás da sua actualidade, nenhuma marca, nenhum objecto que se possa guardar. Não é nem um livro, nem uma obra, mas uma energia, e neste sentido é a única arte da vida”.⁹³

⁹³ *Apud* Mateus, 2002: 109.

Bibliografia

Bibliografia Primária

Williams, Tennessee. *Cat On a Hot Tin Roof*. Penguin Modern Classics, 2009 (1955).

---. *Gata em Telhado de Zinco Quente*. Tradução de Sérgio Guimarães. Lisboa 1959. IANTT. PT/TT/SNIDGE/1/5888.

Bibliografia Secundária

Fontes do IANTT (Instituto/ Arquivo Nacional da Torre do Tombo) e Bases de Dados sobre Teatro no Estado Novo

Actas da Comissão de Censura dos Espectáculos, Livro 10

Acta 104 - 28 de Julho de 1959 - PT - TT - SNI – DGE/3/17_4m0080; 3_4m0081. <<http://digitalq.dgarq.gov.pt/viewer?id=4323556>> (último acesso em 25-04-2014).

Acta 105 - 4 de Agosto de 1959 - PT - TT - SNI – DGE/3/17_4m0082; 3_4m0083. <<http://digitalq.dgarq.gov.pt/viewer?id=4323556>> (último acesso em 25-04-2014).

Acta 104 - 29 de Setembro de 1959 - PT - TT - SNI - DGE/3/17_4m0098; 3_4m0099; 3_4m00100. <<http://digitalq.dgarq.gov.pt/viewer?id=4323556>> (último acesso em 25-04-2014).

Processos de censura a peças de teatro

Abbot, George. *A Tia de Charley*. Tradução de Sérgio Guimarães. PT/TT/SNI-DGE/1/6359. Lisboa. 1961.

Anderson, Robert. *Chá e simpatia*. Tradução de Sérgio Guimarães. PT/TT/SNI-DGE/1/7669. Lisboa. 1964.

Christie, Agatha. *A Ratoeira*. Tradução de Sérgio Guimarães. PT/TT/SNI-DGE/1/. Lisboa. 1960.

Frish, Max. *A Grande Raiva de Filipe Hotz*. Tradução de Sérgio Guimarães. PT/TT/SNI-DGE/1/6605. Lisboa. 1961.

Giradoux, Jean. *O Apolo de Bellac*. Tradução de Sérgio Guimarães. PT/TT/SNI-DGE/1/6641. Lisboa. 1961.

Llopis, Jorge. *O Diabo é um Anjinho*. Tradução de Sérgio Guimarães. PT/TT/SNI-DGE/1/6546. Lisboa. 1961.

MacDougall, Roger e Allan, Ted. *Eu não sou eu* (com título provisório: *O Segundo Homem*). Tradução de Sérgio Guimarães. PT/TT/SNI-DGE/1/6055. 1960.

Max Régnier. *Milionários sem Vintém*. Tradução de Sérgio Guimarães. PT/TT/SNI-DGE/1/6184. Lisboa. 1960.

Stevens, Leslie. *Lições de matrimónio*. Tradução de Sérgio Guimarães. PT/TT/SNI-DGE/1/7816. Lisboa. 1965.

Williams, Tennessee. *A Descida de Orfeu*. Tradução de Edurisa Filho. PT/TT/SNI-DGE/1/8943. 1969.

---. *A noite da Iguana*. Tradução de Idalina Pina Amaro. PT/TT/SNI-DGE/1/8306. 1966.

---. *A Rosa Tatuada*. Tradução de R. Magalhães Júnior. PT/TT/SNI-DGE/1/5305. Lisboa. 1957.

---. *Bruscamente no Verão Passado*. Tradução de Rui Guedes da Silva. PT/TT/SNI-DGE/1/7107. Lisboa. 1965.

---. *Fumo de Verão*. Tradução de Luís de Sttau Monteiro. PT/TT/SNI-DGE/1/7889. Lisboa. 1966.

---. *Le Doux Oiseau de la Jeunesse*. Tradução de Françoise Sagan. PT/TT/SNI-DGE/1/9479. Lisboa. 1972.

---. *O Jardim Zoológico de Vidro*. Tradução de Correia Alves. PT/TT/SNI-DGE/1/5521. 1957.

---. *O Jardim Zoológico de Vidro*. Tradução de Correia Alves. PT/TT/SNI-DGE/1/5828. 1959.

---. *Saudades de Berta*. Tradução Luíz Francisco Rebello. PT/TT/SNI-DGE/1/6375. Lisboa. 1961.

---. *Um Eléctrico Chamado Desejo*. Tradução de António Quadros. PT/TT/SNI-DGE/1/7107. Lisboa. 1963.

---. *Uma Carta de Amor de Lord Byron*. Tradução de Correia Alves. PT/TT/SNI-DGE/1/6746. 1962.

- . *Verão e Fumo*. Tradução de Costa Ferreira. PT/TT/SNI-DGE/1/8196. 1965.
- Aaltonen, Sirkku. "Research into Theatre Translation: The Challenge of an Iceberg." University of Tampere: Lecture for the application of Docentship, 2002
<http://lipas.uwasa.fi/hut/english/aaltonen/challenge_of_an_iceberg.doc>
(consultado em 18 de Abril de 2014).
- . *Time-sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*. Clevedon: Multilingual Matters. 2000.
- Anónimo. "O Cinema de Tennessee Williams". *O Cineclube de Joane*.
<<http://www.cineclubejoane.org/2012-11/TennesseeWilliams.html>>
- Baker, Mona (ed.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/ New York: Routledge, 2005 (1998).
- Bassnett, Susan. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters, 1998.
- . *Estudos de Tradução*. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993 (1980).
- . *Translation Studies*. New York. Routledge, 2005.
- . "Translating for the Theatre: The Case Against Performability." *TTR*, Vol. IV, Nº1, 1991.
- . "Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre" in --, and Lefevere, André. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters, 1998.
- . "Ways Through the Labyrinth". ~~in~~ *The Manipulation of Literature: studies in literary translation*. Ed. by Theo Hermans. London: Routledge. 1985, pp.87-102.
- . (ed.). *Translating literature*. Cambridge: D. S. Brewer, 1997.
- and Lefevere, André (eds.). *Translation, history and culture*. London: Cassell, 1995.

- Bastin, Georges L. "Adaptation". *The Routledge Encyclopaedia of Translation Studies*. Ed. by Mona Baker. London/New York: Routledge, 2005.5-8.
- Bigsby, C.W.E. *Modern American Drama 1945-2000*. Cambridge: Cambridge University Press. 2000.
- Boase-Beier, Jean & Holman, Michael (eds.). *The Practices of Literary Translation: Constraints and Creativity*. Manchester: St. Jerome, 1999.
- Bordman, Gerald and Hischak, Thomas S. *Oxford Companion to American Theatre*. 3rd Ed. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Borges, Maria Fernanda de Sousa. *A Tradução do Teatro na Década de Sessenta (séc. XX) em Portugal*. Dissertação de Mestrado em Estudos de Tradução. Universidade Aberta, 2008.
<<https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/1155>>
- Bridges, Lord. *Clement Richard Attlee First Earl Attlee. 1883-1967*. Biographical Memoirs of Fellows of the Royal Society 14: 1968
<<http://rsbm.royalsocietypublishing.org/content/14/15>> (último acesso em 24 de Abril de 2014).
- Cabrera, Ana. "A censura ao teatro no período marcelista Media & Jornalismo". *Media & Jornalismo*. Vol. 12. No 12, 2008, 27-58.
<<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/mediajornalismo/article/view/Article/6329>>
- Cabrera, Ana. "Censura ao teatro nos anos cinquenta: Política, censores, organização e procedimentos". *Sinais de Cena*, nº 12, Dez. 2009, 27-29.
<https://www.academia.edu/3291880/_A_censura_ao_teatro_nos_anos_cinquenta_politica_censores_organizacao_e_procedimentos._Sinais_de_Cena_n._12_Dezembro_de_2009>
- Cabrera, Ana. "Censura e estratégias censurantes na sociedade contemporânea". *Censura Nunca Mais! A Censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo*. Coord. de Ana Cabrera. Coleção Media e Jornalismo. Lisboa: Alêtheia Editores, 2013.15-75.
- Cabrera, Ana (Coord.). *Censura Nunca Mais! A Censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo*. Coleção Media e Jornalismo. Lisboa: Alêtheia Editores, 2013.
- Carvalho, Manuela e Daniela di Pasquale (orgs.). *Depois do Labirinto: Teatro e Tradução*. Lisboa: Nova Vega, 2012.

- Chovanec, Jan (ed.). "Adaptation as Intermedial Dialogue, or Tennessee Williams Goes to Hollywood;". *Theory and Practice in English Studies 4: Proceedings of The Eighth Brno Conference in English*. American and Canadian Studies. Brno: Masaryk University, 2005. 187-192.
- Clum, John M. *Acting Gay: Male homosexuality in Modern Drama*. New York: Columbia University Press, 1992.
- Cotrim, João Pedro Caeiro da Silva Bernardo. *Tradutores E Propagandistas. Da tradução como ferramenta de propaganda do Estado Novo no estrangeiro e da indústria que se desenvolveu em torno desta no Secretariado da Propaganda Nacional/Secretariado Nacional de Informação*. Tese de Mestrado em Tradução. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2010. <https://www.academia.edu/1079822/TRADUTORES_E_PROPAGANDISTAS>
- Cova, Anne e Pinto, António Costa. "O Salazarismo e as mulheres, Uma abordagem comparativa", *Penélope* 17, 1997: 71-94. <http://www.penelope.ics.ul.pt/indices/penelope_17/17_07_CovaPinto.pdf> (último acesso em 20 de Abril de 2014).
- Crespo, M. Grangeio A. "Temporada Teatral. Gata em Telhado de Zinco Quente". *Revista Seara Nova*. Ed. por Manuel Sertório. Nº 1369. Lisboa, Novembro de 1959.
- Cunha, Gualter. " 'Don't translate what I wrote, translate what I meant to write': A Intencionalidade no Discurso Poético e a sua Relevância para a Tradução". *Op. Cit.: Uma Revista de Estudos Anglo-Americanos/ A Journal of Anglo-American Studies*, nº3. A.P.E.A.A., 2000. 21-34.
- Devlin, Albert J. *The Selected Letters of Tennessee Williams*, Vol. II: 1945-1957. New Directions, 2004.
- Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Routledge. 1997.
- Espasa, Eva. "Performability in Translation. Speakability? Playability? Or just Saleability?". *Moving target: theatre translation and cultural relocation*. Ed. by Carole-Anne Upton. Manchester: St. Jerome. 2000.
- Evans, M. Stanton. *Blacklisted by History: The Untold Story of Senator Joe McCarthy and His Fight Against America's Enemies*. New York: Crown. 2007.
- Even-Zohar, Itamar. "Polysystem studies". *Poetics Today* 11. 1. 1990. <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>> (último acesso em 18 de Abril de 2014).

- Falk, Signi Lenea. *Tennessee Williams*. Tradução de Maria Tereza Porciúncula Moraes. Rio de Janeiro. Editora Lidador Ltda., Inc. 1961.
- Fernandes, Alinne Balduino Pires. "Between Words and Silences: translating for the stage and the enlargement of paradigms". *Scientia Traductionis*, n.7. Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET), Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC): 2010. 119-133.
<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/1980-4237.2010n7p119/13470>>
- Grossman, Edith. *Why Translation Matters. Why X Matters*. New Haven and London: Yale University Press, 2011.
- Hayman, Raymond. *Tennessee Williams: Everyone Else is An Audience*. Essex: Yale University Press, 1993.
- Herman, Arthur. *Joseph McCarthy*. Free Press. 1999.
- Hermans, Theo (ed.). *The Manipulation of Literature Studies in Literary Translation*. London: Croom Helm. 1985.
- Holmes, J. S. *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi, 1988 (1972).
- Hutcheon, Linda. "Beginning to Theorize Adaptation". *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge. 2006. 1-32.
- Iain R. Williamson. "Internalized Homophobia and Health Issues Affecting Lesbians and Gay Men". *Oxford Journal of Medicine, Health Education Research*, Volume 15, Issue 1, 1998. 97-107.
- Jakobson, Roman. "On linguistic aspects of translation". *The Translation Studies Reader*. Ed. by Lawrence Venuti. London/New York: Routledge, 2000 (1959).
- Kaier, Curtin. *We Can Always Call Them Bulgarians*. Boston: Alyson 1987.
- Krebs, Katja and Hand, Richard J.. *Journal of Adaptation in Film and Performance*. Numbers 1.1, 1.2 Bristol: Intellect Ltd. 2008.
- Lefevere, André. *Translating Literature*. New York: The Modern Association of America, 1994.

- Lefevere, André. *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge, 1992.
- Marques, A. H. de Oliveira. *História de Portugal*. 6ª ed. Vol. III. Lisboa: Palas Editora. 1981.
- Mateus, Osório, *De teatro e outras escritas*. Lisboa: Quimera, 2002.
- Mizejewski, Linda. *Divine Decadence: Fascism, Female Spectacle, and the Makings of Sally Bowles*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992.
- Munday, Jeremy. *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*. 3rd Ed. London and New York: Routledge. 2012. (2008)
- Nicolarea, Ekaterini. “A Historical Overview of a Theoretical Polarization in Theater Translation”. 2005. <<http://www.proz.com/translation-articles/articles/341/>>
- Paller, Michael. *Gentleman Callers. Tennessee Williams, Homosexuality and Mid-Twentieth Century Drama*. New York: Palgrave Macmillan. 2005.
- Pavis, Patrice. *Theatre at the crossroads of culture*, Translated by Loren Kruger. London: Routledge, 2000.
- Pernes, Fernando (Coord.). *Panorama da cultura Portuguesa no século XX*. Vol.2. Porto: Edições Afrontamento; Fundação de Serralves, 2002.
- Phillips, Gene D. *The films of Tennessee Williams*. Philadelphia: Art Alliance Press; London: Associated University Presses, 1980.
- Pinto, Sara Ramos. “Quando a página e o palco se encontram na tradução”. *Depois do Labirinto: Teatro e Tradução*. Ed. por M. Carvalho & D. di Pasquale Lisboa: Vega 2011. 213-250.
- Rebello, Luiz Francisco. *Breve História do Teatro Português*. 5ª edição revista e actualizada. Mira-Sintra Mem Martins: Publicações Europa-América. 2000.
- Rédei, Anna Cabak. “Translation from literary texts to moving images: intersemiotics from a theoretical perspective”. Lund University. 2011.
<<http://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordId=1729158&fileId=1940537>> (último acesso em 23 de Abril de 2014).
- Rich, Adrienne. “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence' Signs”. *Journal of Women in Culture and Society*. 5. 1980: 631-60.

Richard M. Fried. *Nightmare in Red: The McCarthy Era in Perspective*. Oxford: Oxford University Press. 1990.

Risso, Carla de Araújo. "Aquilo de que não se fala, não existe. Um estudo de caso sobre a Censura ao teatro no período salazarista". *Anuário Internacional de Comunicação Lusófona*. 2010. 259-80.

<http://www.google.co.uk/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CC8QFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.lasics.uminho.pt%2Ffojs%2Findex.php%2Fanoario%2Farticle%2Fview%2F786%2F706&ei=26ZjU_TUJYjiPNX4gcgG&usq=AFQjCNG-G2Xr1Pyz7CmEDSMRYExEwPf13A&sig2=L4iCgNx3gWj1D9NclqrShA&bvm=bv.65788261,d.ZWU> (último acesso em 8 Abril de 2014).

Rodrigues, Graça Almeida. *Breve História da Censura Literária em Portugal*. Biblioteca Breve, vol. 54. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980.

Rodrigues, Urbano Tavares. *Noites de Teatro*. Lisboa: Ática, 1961.

Rosa, Alexandra Assis. "'Politicamente só existe o que o público sabe que existe.' Um olhar português sobre a censura: levantamento preliminar". *Traduzir em Portugal durante o Estado Novo*. Ed. por Teresa Seruya, Maria Lin Moniz e Alexandra Assis Rosa. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2009. 115-136.

Rosas, Fernando e Brito, J. M. Brandão de (coord.). *Dicionário de História do Estado Novo*. vol. II, Lisboa: Círculo de Leitores. 1996.

Roudané, Matthew C. *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*. Ed. by Matthew C. Roudané. Cambridge: Cambridge University, 1998.

Sanders, Julie. *Adaptation and Appropriation*. The New Critical Idiom. London: Routledge. 2006.

Santoyo, J. C. "Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de una tipología". *Cuadernos de Teatro Clásico*, 4: 96-107.
<<http://www.biblioteca.org.ar/libros/141547.pdf>> (último acesso em 24 em Abril de 2014).

Seruya, Teresa (org.). *Estudos de Tradução em Portugal*. Coleção Livros RTP-Biblioteca Básica Verbo I. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2005.

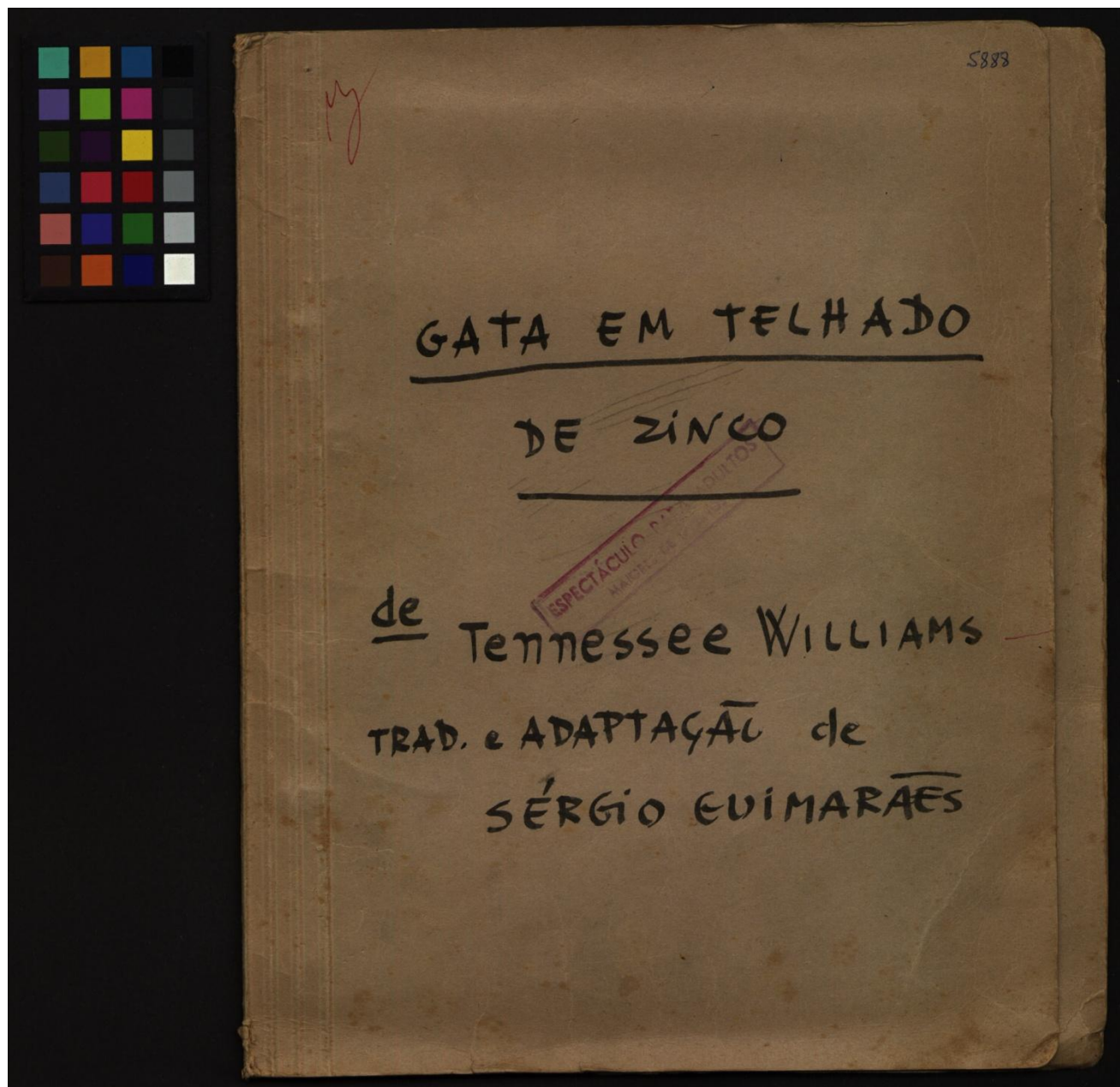
Seruya, Teresa (org.). *Estudos de Tradução em Portugal*. Coleção Livros RTP-Biblioteca Básica Verbo II. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2007.

- Seruya, Teresa, Moniz, Maria Lin e Rosa, Alexandra Assis (Eds.). *Translation and Censorship in Different Times and Landscapes*. Cambridge Scholars Publishing, 2008.
- Shackelford, Dean. "The Truth That Must Be Told: Gay Subjectivity, Homophobia, and Social History in *Cat on a Hot Tin Roof*." *Tennessee Williams Annual Review* 1. Southeast Missouri State University, 1998. 103-118.
- Silva, Lajosy. "Memória Histórica na Dramaturgia de Tennessee Williams" *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. Vol. 2 Ano II nº3. Julho/ Agosto/ Setembro de 2005. 1-19.
<<http://www.revistafenix.pro.br/PDF4/Artigo%2002%20-%20Lajosy%20Silva.pdf>>
- Snell-Hornby, Mary, *Translation Studies: an Integrated Approach*. Revised Edition Amsterdam & Philadelphia, PA: John , Benjamins. 1995 (1988).
- Spoto, Donald. *The Kindness of Strangers, The Life of Tennessee Williams*. New York: Little, Brown and Company. 1985.
- Steiner, George. *Depois de Babel. Aspectos da Linguagem e Tradução*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água. 2002 (1975).
- Suh, Joseph Che, "Compunding issues on the Translation of Drama/ Theatre Texts", *Meta: Translators' Journal*, Vol. 47, nº 1, 2002. 51-57.
<<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download;jsessionid=D9D364462D81AFA4778F481B934CA8D1?doi=10.1.1.130.8873&rep=rep1&type=pdf>> (último acesso em 18 de Abril de 2014).
- Toury, Gideon, *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam: John Benjamins Publishing, 1995.
- Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre*. Paris: Editions Sociales, 1978.
- Upton, Carole-Anne (ed.). *Moving target: theatre translation and cultural relocation*. Manchester: St. Jerome, 2000.
- Valdez, Susana. *O Autor Anónimo. A Invisibilidade do Tradutor no Contexto Português*. Dissertação de Mestrado em Estudos Linguísticos, Linguística Aplicada. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2009.
<http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/1710/1/21664_ulfl071875_tm.pdf> (último acesso em 18 de Abril de 2014).

- Vasques, Eugénia. "Tennessee Williams e a Censura em Portugal (1956-1972). *Colóquio Tennessee Williams*, Universidade Nova de Lisboa. 2007 <<http://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/3268>> (último acesso em 26 de Abril de 2014).
- Venuti, Lawrence. *The Scandals of Translation*. New York: Routledge, 1998.
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. New York: Routledge, 1995.
- Vidal, Isabel Alice Radburn Nunes. *Um olhar sobre a actividade teatral, em Portugal, nos anos trinta do século XX*. Dissertação de Mestrado em Estudos de Teatro. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2009.<<http://repositorio.ul.pt/handle/10451/1705>>
- Warner, Michael. "Introduction: Fear of a Queer Planet". *Social Text*.9 (4 [29])1991. 3-17.
- Williams, Tennessee. *Um Eléctrico Chamado Desejo e Outras Peças*. Tradução de Helena Briga Nogueira Relógio D'Água Editores, Março, 2009
- Zatlin, Phyllis, *Theatrical translation and film adaptation: a practitioner's view*. Clevedon: Multilingual Matters, 2005. <http://is.muni.cz/el/1421/jaro2012/DVBS08/um/Zatlin__Theatrical-Translation-and-Film-Adaptation.pdf> (último acesso em 24 de Abril de 2014).
- Zuber-Skerrit, Ortrun (ed.). *Page to stage: theatre as translation*. Amsterdam: Rodopi, 1984.
- Zurbach, Christine. "Traduzir o Intraduzível: Atalhos e Desvios nos Percursos do Tradutor". *Babilónia - Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução*. vol. 5, nº5 2007, 177-185. <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/babilonia/article/view/887>>
- Zurbach, Christine. "Problematizar teatro e tradução nos Estudos Teatrais". *Cadernos de Literatura Comparada -12/13*. Teatro em Tradução. Porto: Edições Afrontamento/ Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2005.
- Zurbach, Christine. *Tradução e prática do teatro em Portugal de 1975 a 1988*. Lisboa: Edições Colibri. 2002.
- Zurbach, Christine. *Tradução teatral: o texto e a cena*. Lisboa: Caleidoscópio, 2007.

Anexos

1. Capa manuscrita da tradução submetida ao Processo de Censura



2. Relatórios de Censores

INSPECÇÃO DOS ESPECTÁCULOS
Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos

INFORMAÇÃO

Título da peça: *Gotra em telhado de zinco*

Actos: Quadros: N.º de registo:

Teatro:

Tema:

Censor

Valor literário:

Valor dramático:

Valor moral:

*Foi entregue em 7/8/57, na minha ausência
aos jogos não se encontram junto o respectivo
relatório*

8/8/57 *CR. Freitas*

2.1. Frente do Relatório da Inspeção de Espectáculos, Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos, com assinatura em 7 de Agosto.

Repercussão sobre o público:

INSPECÇÃO DOS ESPECTÁCULOS

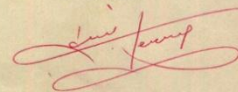
Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos

INFORMAÇÃO

Decisão que se propõe:

*Aprimorados para maiores de 17 anos
com os cortes indicados à pp. 60 e 75*

O Censor



Decisão da Comissão, em sessão de 3 de Agosto de 1959

*Além dos cortes indicados devem ser obser-
vados mais os que vão indicados a título
verbo a pp. 7, 8, 20, 28, 35, 37, 39, 113
e 117. Ver notas de pp. 54, 64, 85 e 86*

1/10/1959

O Presidente da Comissão

Leunier

*São definitivos os cortes
envidados à braco vermelha*

15-10-1959

*A cena em que "Opagui" de pa-
lentamente os seus, sentando
os "conspira" no mesmo tempo, por
durante a combinação de uma for-
ma incompreensível, não deve ser
representada de frente para o pu-
blico ali, porque não é po-
ssível que ele compreenda o sentido,
nem assim o mesmo. *Ch**

2.2. Verso do relatório da Inspeção de Espectáculos, Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos, com assinatura em 3 de Agosto, 1 e 15 de Outubro.

INSPECÇÃO DOS ESPECTÁCULOS

SERVIÇOS DE FISCALIZAÇÃO

RELATÓRIO

Ensaio Geral da **Drama** intitulada **Gata em Telhado de Zinco Quente**
em 3 actos e - quadros, no teatro **Monumental**

em 14 de Outubro de 1959 classificada para maiores de 17 anos

Autores ~~por~~ ~~Tradutores~~ **Ternesses Williams**, trad. de **Sergio Guimarães**

Início do ensaio às 22 horas 10 minutos

Censores presentes **Drs. Luiz Terry, Simão Gonçalves e Alves Pereira**

1) Elenco

a) Actrizes **Laura Alves, Brunilde Judice e Susana Prado**

b) Actores **Alves da Costa, Paulo Renato, Rui de Carvalho, Alberto Guira e João Guedes**

c) Art. género musicado ou variedades **N**

d) Artistas bailarinos **N**

e) Chefes de quadro **N**

f) Estagiários **N**

g) Atracções **N**

h) Número de coristas **N**

i) Director da orquestra **N**

j) Encenador **António Pedro**

2.3. Frente do Relatório de Serviços de Fiscalização, com assinatura em 15 de Outubro.

2) Indumentária completa

3) Cenários incompleto

4) Observações feitas pelos Censores

a) A cena em que Maggie despe lentamente as meias sentada no canapé, ao mesmo tempo que levanta a combinação de uma forma inconveniente, não deve ser representada de frente para o público.

b) Foram levantados os cortes a páginas 28,33, 54,117.

c) Os restantes cortes foram mantidos

O sr. Dr. Luis Terry levou a peça para casa para a consultar.

Horas a que terminou o ensaio 1 hora e trinta minutos

Espectáculo único ou por sessões único

1.ª Representação em 16 de Outubro de 1959

Notas :

Lisboa, 15 de Outubro de 1959

O SUBINSPECTOR

Luis A. Sant'Anna

2.4. Verso do Relatório de Serviços de Fiscalização, com assinatura em 15 de Outubro.



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA

DIRECÇÃO-GERAL DOS SERVIÇOS JURISDICIONAIS DE MENORES

GABINETE DO DIRECTOR-GERAL

Gata em theatro de zine
Teatro elbommentif

Verificando-se, com o decurso das
representações, a necessidade de
efectuar pequenos ajustamentos para
censura da peça Gata em theatro
de zine, devem ser observados os
seguintes pontos:

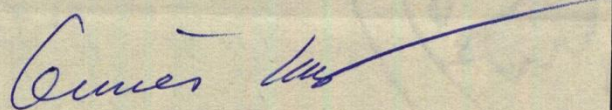
a) Pág. 104, fala de perseguição:
"... A vida misteriosa (mais son-
dada de mundo".

b) Pág. 117, fala de Silvia:
"Nos ouvimos as palavras dela
e as suas reações".

c) O conte feito a pag. 33 e pos-


2.5. Frente – Ministério da Justiça, Direcção-Geral dos Serviços Jurisdicionais de Menores, Gabinete do Director-Geral, com assinatura em 28 de Outubro.

teriosamente garantido, devesse ser man-
tido. A frase é a seguinte: "Foi
mais como que um encontro entre
ti e Skipper. Gladdy e eu eramos
apenas as nossas damas de com-
panhia".
A conclusão da ^{ma} Inspector do Hospital.
28 / 10 / 1949
O Presidente da Comissão

Comes 

2.6. Verso – Ministério da Justiça, Direcção-Geral dos Serviços Jurisdicionais de Menores, Gabinete do Director-Geral, com assinatura em 28 de Outubro.

3. Licença de Representação

S.  R.

PRESIDÊNCIA DO CONSELHO
SECRETARIADO NACIONAL DA INFORMAÇÃO, CULTURA POPULAR E TURISMO

INSPECÇÃO DOS ESPECTÁCULOS

LICENÇA DE REPRESENTAÇÃO

A Emp. Espectáculos Vasco Morgado, Lda.
COM SEDE EM Lisboa
FICA AUTORIZADA A FAZER REPRESENTAR NO TERRITÓRIO
PORTUGUÊS A SEGUINTE PEÇA TEATRAL:

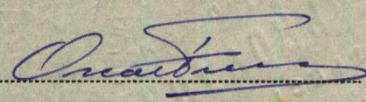
TÍTULO "GATA EM TELHADO DE ZINCO"
GÉNERO Drama
ORIGINAL Tennessees Williams
ACTOS Três QUADROS
TRADUTOR Sérgio Guimarães
ADAPTADOR _____

QUE FOI REGISTADA NA INSPECÇÃO DOS ESPECTÁCULOS
SOB O N.º 5.888 E CLASSIFICADA PELA COMISSÃO
DE EXAME E CLASSIFICAÇÃO DOS ESPECTÁCULOS COMO

ESPECTÁCULO PARA ADULTOS
(maiores de 17 anos)

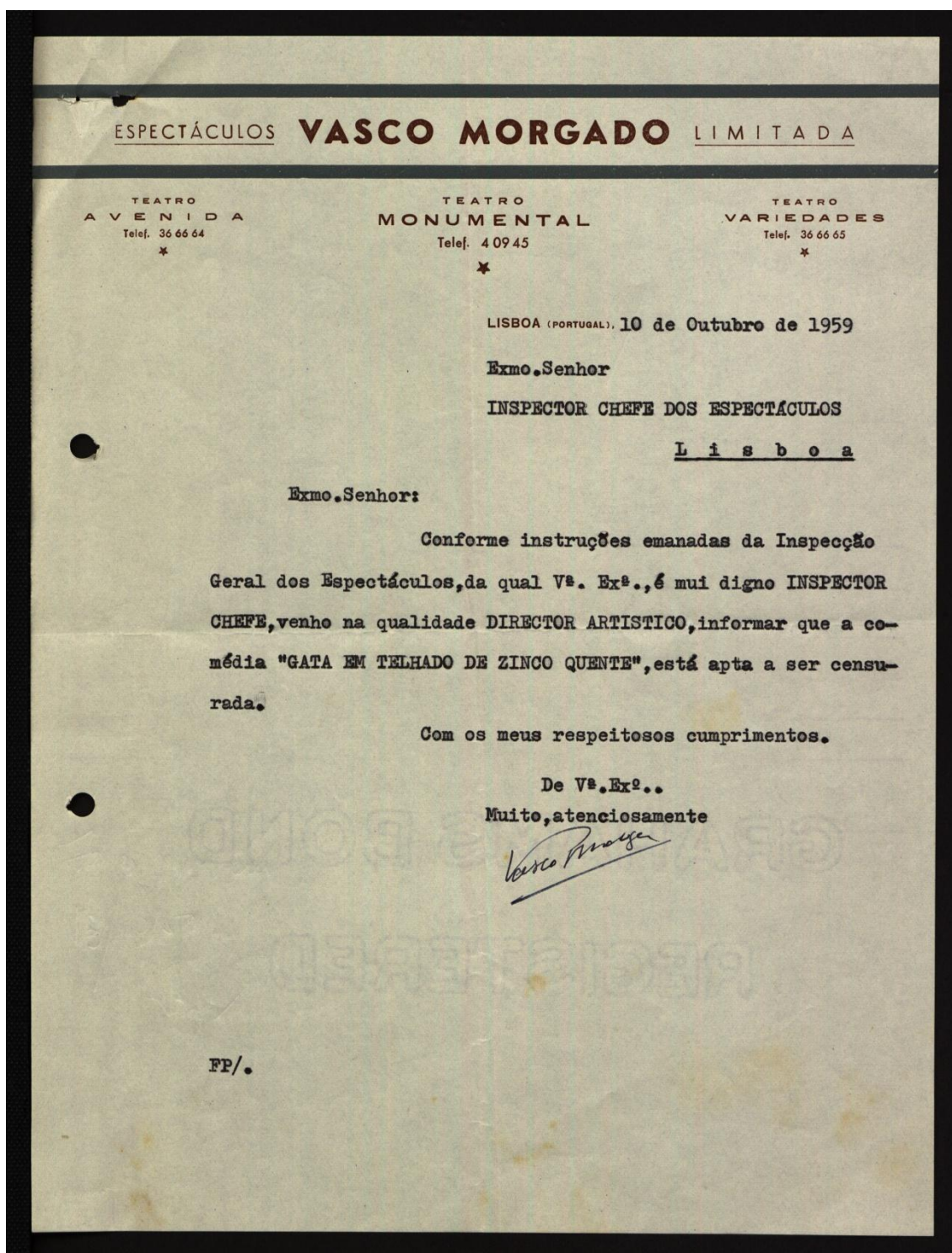
INSPECÇÃO DOS ESPECTÁCULOS, 7 DE Agosto DE 1959

O INSPECTOR DOS ESPECTÁCULOS



0710

4. Troca de correspondências entre Vasco Morgado e a Comissão de Censura



4.1. Correspondência de Vasco Morgado para a Comissão, assinada a 10 de Outubro de 1959.

ESPECTÁCULOS **VASCO MORGADO** LIMITADA

TEATRO
A V E N I D A
Telef. 36 66 64
✱

TEATRO
MONUMENTAL
Telef. 4 09 45
✱

TEATRO
VARIEDADES
Telef. 36 66 65
✱

LISBOA (PORTUGAL), 10 de Outubro de 1959

Exmo. Senhor

INSPECTOR CHEFE DOS ESPECTÁCULOS

L i s b o a

Exmo. Senhor:

Pela presente, tenho a honra de rogar a
V^{sa}. Ex^{sa}., a fineza de determinar que a Exma. Comissão de Censu-
ra dê a sua assistência ao ensaio da comédia "GATA EM TELHA-
DO DE ZINCO QUENTE", no dia 14 do corrente mês, pelas 22 Horas.

Com os meus respeitosos cumprimentos.

De V^{sa}. Ex^{sa}..

Muito, atenciosamente

Vasco Morgado

Dr. Luis Terry

*Avisado
4.º S.*

*Foi entregue em
13/10/59
[assinatura] FF/*

4.2. Correspondência de Vasco Morgado para a Comissão, assinada a 10 de Outubro de 1959, entregue a 13 do mesmo mês.

Lisboa, 17 de Outubro de 1959

Nº. 11.566- Cens.

Arqº. 5.220

A

Empresa Espect. Vasco Morgado, Lda.
Teatro Monumental

L i s b o a

Confirmando as intruções dadas nesta Inspeção ao actor Carlos Wallenstein a seguir se transcreve o parecer da Comissão do Exame respeitante a uma cena da peça "GATA EM TELHADO DE ZINCO QUENTE", de Tennessee Williams:

"A cena em que "Maggie" despe lentamente as meias, sentada no "canapé" ao mesmo tempo que levanta a combinação de uma forma inconveniente não deve ser representada de frente para o publico, até porque não é o publico que ela pretende seduzir, mas sim o marido. "

João Gonçalves - Original
A Bem da Nação
O INSPECTOR CHEFE

Oscar de Freitas

Oscar de Freitas

AM/3

4.3. Correspondência de Óscar de Freitas a Vasco Morgado, assinada a 17 de Outubro

Lisboa, 29 de Outubro de 1959

Nº. 12.170 -Cens.

Arqº. 5.220

À

Empresa Espectáculos Vasco Morgado, Lda.
Teatro Monumental

L i s b o a

Para conhecimento de V. Exa. e para rigorosa observância a partir de amanhã, 30, comunico que por decisão da Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos, em sessão de 28 do corrente, devem ser suprimidas da peça "GATA EM TELHADO DE ZINCO QUENTE" as seguintes passagens:

Pag. 104 - fala de Margaret.

"E pelo motivo mais sórdido do mundo"

Pag. 117 - fala de Silvia

"Nos ouvimos as suplicas dela e as suas recusas"

Pag. 33 - final da fala de Margaret

"foi mais como que um encontro entre ti e Skipper.

Gladys e eu eramos apenas as vossas damas de companhia.



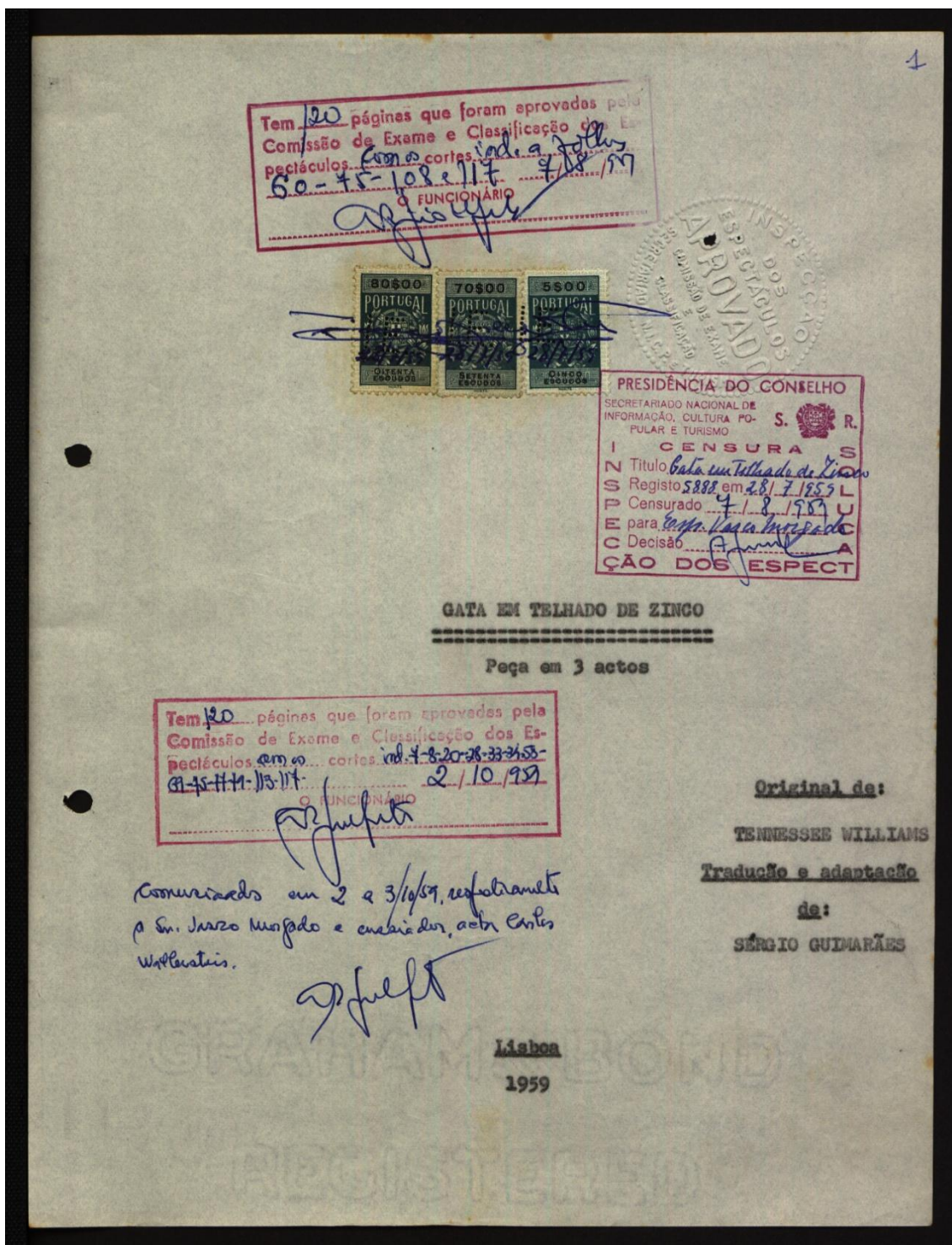
A Bem da Nação
O INSPECTOR CHEFE

Oscar de Freitas

AM/3

4.4. Correspondência de Óscar de Freitas a Vasco Morgado, assinada a 29 de Outubro

5. Frontispício dactilografado da peça com os carimbos dos censores.



6. Nota para o cenógrafo.

Nota para o cenógrafo

Uma casa victoriana.

A cena representa um "living-room" que serve simultaneamente de quarto de cama.

Mobiliário adequado, sendo obrigatório um ~~movel~~ bar-gira discos-TV-rádio, uma cama, um divã, várias cadeiras.

O cenário deve ser construído de forma a tornar visível ao espectador uma varanda corrida que circunda a cena à esquerda e ao fundo.

À direita, acesso para outras dependências da casa, quarto de banho, etc..

7. Cortes Textuais

7
em quando alargasse os cordões à bolsa para nos enviar, caridosamen-
te, algum dinheiro. Ou talvez até arranjasse poderes de tutor e assi-
nasse os nossos cheques, e nos cortasse o crédito quando e onde muito
bem lhe apetecesse ! Filho da mãe ! - Então que dizes a isto, ein ?
Ben, tu tens feito tudo, tens feito tudo quanto é possível para os
ajudar, para encorajá-los a levar a conspiração até ao fim. Deixaste
de trabalhar e agora gastas o tempo a beber e partiste esse ternozelo
ontem à noite no campo de atletismo da universidade, a fazer o quê ?
A saltar barreiras ! Às duas ou três da manhã ! Fantástico ! Veio
nos jornais. O CLARKSDALE REGISTER trazia uma linda noticiuzinha a
esse respeito, interessante história humana de um muito conhecido
ex-atleta realizando uma corrida de um só homem no campo de atletis-
mo da Universidade de Glorious Hill, ontem à noite, mas não estava em
boas condições físicas e não conseguiu saltar a primeira barreira !
O senhor teu irmão Cooper espalha aos quatro ventos que usou a sua
influência para evitar que a notícia fôsse dada em todos os jornais !
Mas, Brick ? Tu ainda tens uma grande vantagem ! (Durante a rápida
corrente de palavras acima, Brick reclinou-se com um descanso contra-
pontal na superfície branca da cama e tem estado a rolar cuidadosamen-
te de lado ou de barriga.)

BRICK

(Torcido) Disseste alguma coisa, Maggie ?

MARGARET

O teu pai gosta de ti, apaixonadamente ! E não pode suportar o senhor
teu irmão e a mulher do senhor teu irmão, aquele monstro de fecundi-
dade. Ele detesta Silvia francamente. Sabes como é que sei ? Por pe-
queninas expressões que lhe passam na cara quando aquela mulher está
a prégar sobre um dos seus assuntos favoritos tal como... como ela
se recusou a ser anestesiada... quando os gémeos nasceram ! Porque
ela acha que a maternidade é uma experiência que a mulher deve suportar
até ao fim... de maneira a apreciar completamente a sua beleza

é maravilha ! Hah ! (Este ruidoso HAH é acompanhado por uma acção violenta tal como fechar estrondosamente uma gaveta.) E obrigou o teu irmão a entrar e a estar ao lado dela na sala de partos de maneira que ele não perdesse também a "maravilha e a beleza" do espectáculo de produzir aqueles monstros sem pescoço... (Uma fala deste género seria antipática feita por quase todas as pessoas menos Margaret; ela torna-a singularmente e a voz estremece com riso que é basilamente indulgente.) A opinião do teu pai a respeito daqueles dois é exactamente a minha. A sua opinião a meu respeito é... bem... rio-me para ele uma vez por outra e ele tolera-me. As vezes suspeito de que tem por mim um apetite... inconsciente, é claro.

BRICK

O que é que te faz pensar que ele tem por ti esse... apetite, Maggie?

MARGARET

Quando fala comigo, sinto que às vezes me percorrer com os olhos e morde os lábios... (Ri-se) Ah ! Ah ! Ah !

BRICK

Esta conversa é nojenta !

MARGARET

Porquê ? Brick, então não é estúpido que aquele velhote, às portas da morte, ainda olhe para mim como eu mereço que me olhem ? E queres saber outra coisa ? Ele não sabia quantas crianças a Silvia e o Cooper tinham produzido ! Quantos pequenos têm vocês ? perguntou à mesa, como se o senhor teu irmão e a mulher lhe acabassem de ser apresentados. A avó remediou a situação dizendo que ele estava a brincar, mas o velho não estava a brincar, não senhor ! Quando lhe disseram que já tinham e estavam à espera do sexto... foi como se lhe deitassem por cima um balde de água fria... (As crianças gritam em baixo.) Vá gritam, monstros, gritem mais ! (Volta-se para Brick com um sorriso encantador, alegre e repentino que se desvanece quando repara que ele não está a olhar para ela mas para o espaço dourado com uma

MARGARET

20

É isso exactamente, Brich. Tu sabes como eu me sinto ? (As vozes das crianças e dos adultos estão, em baixo, misturadas numa execução gritante e incerta de "My Wild Irish Rose".) Sinto-me como uma gata sobre um telhado de zinco a escalear.

BRICK

Então salta do telhado, salta; os gatos saltam de telhados e caem sem se magoar !

MARGARET

Oh, sim !

BRICK

Por amor de Deus ! Por amor de Deus, não hesites mais, não sofras mais...

MARGARET

Brick...

BRICK

~~Se com isso te sentires feliz, arranja depressa outro homem, depressa.~~

MARGARET

Só um homem me interessa: tu és o único homem que me interessa. Eu vejo-te em toda a parte, se fecho os olhos tu quem estás presente porque estás dentro de mim. Oh ! se ao menos te tornasses feio e gordo e repugnante, de maneira que eu te pudesse esquecer...

BRICK

Podias arranjar outro pretexto, Maggie ?

MARGARET

Não, não podia arranjar outro pretexto... (Ela precipita-se para a porta da varanda e corre as cortinas de seda cor de rosa.)

BRICK

Chegas a ser ridícula !

MARGARET

Não me importo de ser ridícula por tua causa !

sada, em Memphis, os seus olhares queimavam-me, abriram buracos de fogo no meu vestido, devoravam-me quando eu passava. Na festa que a Alice ofereceu aos primos de Nova York, um rapaz estupendo, o mais estupendo que lá estava, nem um momento deixou de me seguir e quando entrei no toilette tentou forçar a entrada.

BRICK

Porque não o deixaste entrar, Maggie?

MARGARET

Estive quase tentada. Queres saber quem era? Foi o Sonny Boy Maxwell, foi ele!

BRICK

Sonny Boy Maxwell... Sim, era um bom corredor. Foi uma pena aquela lesão na espinha.

MARGARET

Já não tem lesão alguma, não é casado e deseja-me!

BRICK

Nesse caso devias tê-lo deixado entrar.

MARGARET

E se alguém nos apanhasse? Não sou assim tão estúpida. Talvez um dia te engane com alguém, já que continuas a insultar-me insistindo para que o faça! Mas se o fizer ninguém o saberá, podes ter a certeza a não ser eu e ele. Não te darei motivo para o divórcio.

BRICK

Em qualquer hipótese eu não me divorciaria de ti. Acredita nisto.

MARGARET

Em todo o caso, não me arrisco. Prefiro continuar aqui no meu telhado de zinco quente.

BRICK

Não é um lugar muito desconfortável... (Começa a assobiar suavemente)

MARGARET

(Através do assobio) Pois é. Mas eu posso ficar em cima dele quanto for preciso.

33
BRICK

Digam às pessoas para subirem ! Traz toda a gente para cima !

MARGARET

Não me calas mandando-os vir para aqui. Continuarai a falar em frente deles todos, se fôr preciso.

BRICK

Trixie, ouviste ? Vá, faz o que te disse !

MARGARET

Brick, não vês que é preciso continuar a falar disto ? Nós temos de falar deste assunto. (Ela soluça, depois controla-se, e continua quase calmamente) Oh ! foi uma linda história, como as lendas antigas, a história dum amor impossível, foi que não podia transformar-se em nada que desse satisfação e se que nem sequer se podia falar claramente. Oh, foi um amor puro. Sim, puro. O que é preciso agora, Brick, é que a vida continue mesmo depois deste sonho de vida ter-se acabado... (Brick está sem a muleta, Apoiado à mobília, ele cruza para a apanhar enquanto ela continua como que possuída por uma vontade que lhe é exterior) Lembro-me quando nos encontramos os quatro no colégio, Gladys Fitzgerald, eu, tu e Skipper, foi mais como que um encontro entre ti e Skipper. Gladys e eu eramos apenas as vossas damas de companhia.

BRICK

(Volta-se para encará-la, a muleta meio levantada) Maggie, queres que te bata com esta muleta ? Maggie eu... mato-te !

MARGARET

Por amor de Deus, Brick ! Julgas que me importava se o fizesses ?

BRICK

Aconteceu-me na vida uma coisa verdadeira e sã. Tu estás a sujar a única coisa verdadeira e sã que conheci.

MARGARET

O quê ?

60
cá ! Sim, adeus, Miss Sally ! (Ela desliga e berra com alegria. O pai geme e tapa os ouvidos quando ela se aproxima. A mãe aparece subitamente) Era a tua irmã a telefonar outra vez ! Sabes o que ela fez ? Telefonou ao médico dela para saber ao certo o que é o espasmo do cólon ! Ah ! Aaaah !... e voltou a telefonar-me para me dizer quanto estava aliviada ! Ei ! Deixem-me entrar ! (aparece à porta) (Pai não a deixa entrar)

PAI

Eu disse-te que não passasses por este quarto ! Vai de roda !

MÃE

Não estavas a falar a sério quando me disseste aquelas coisas, pois não ? (Ele fecha a porta firmemente contra ela mas ela continua a chamar) Meu amor, meu amor ! Não estavas a falar a sério, pois não ? Eu sei que não disseste aquelas coisas do coração... (A voz acriançada desvanece-se com um soluço e os seus pesados passos retiram no hall. Brick levantou-se uma vez mais na muleta e dirige-se outra vez para a varanda)

PAI

~~Tudo o que eu peço àquela mulher é que me deixe sozinho ! Mas ela não admite que me enjoe. Saturei-me dela. Foram anos demais. Um homem, no que respeita à sua própria mulher, deve retirar-se a tempo, percebes ? Se não, fica-se saturado. Ela era uma fera insaciável e eu deixei-me ir atrás disso. Gastei-me demasiado, sabes ? Não devia ter perdido tanto tempo com ela. Mas julgas que fiquei definitivamente gasto ? Estás muito enganado. Ainda tenho muito de sobra, muito, garanto-te. Preciso agora de arranjar uma criatura condigna, para e hei-de anaciá-la. Com quê ? Com peles, com diamantes. Hei-de ficar ali como me apetece, junto dela, até o diabo vir, até ao pequeno almoço do dia seguinte. Ah ! Ah ! Ah !~~

SILVIA

(Gaiatamente à porta) Quem se está a rir ?

75
não absolve o dramaturgo do seu dever de observar e explorar tão clara e profundamente como ele LEGITIMAMENTE pode, mas não deve afastá-lo de conclusões "exactas", definições fáceis que fazem dum peça apenas uma peça. Não numa armadilha para a verdade da experiência humana.

A cena que segue deve ser representada com muita concentração, com a maior parte do poder preso mas palpável no que se deixa por dizer) De quem mais é a sugestão, será apenas sua ? ~~Quanta pessoa mais pensa-
ram que Skipper e eu...~~

PAI

(Gentilmente) Agora, espera, espera um pouco, filho ! Também andei por aí no meu tempo !

BRICK

Que tem isso a ver com...

PAI

Eu disse "Espera" ! Eu vagabundeei, vagabundeei por este país até...

BRICK

Quem mais insinuou que...

PAI

Dormi debaixo de pontes, em asilos para pobres, em bordeis de todas as cidades...

BRICK

Oh, o pai acredita, também ! Chama-me seu filho e trata-me como invertido. Oh ! Foi por isso sem dúvida que nos instalou, Maggie e eu neste quarto que era de Jack Straw e Peter Ochello, onde esse par de marian dormiam na cama onde ambos morreram !

PAI

Agora não comeses a atirar pedras aos... (De repente o Reverendo Tucker aparece nas portas da varanda, a cabeça levemente, estudadamente, fatuosamente arrebitada, com um sorriso estudado. O Pai respira um pou-

PAI

Vão-se embora daqui. Foi apenas um copo que se partiu.

BRICK

(Está transformado como se uma montanha tranquila lançasse súbitamente chamas vulcânicas) O senhor pensa isso, também? O senhor pensa isso?

~~O senhor pensa que eu e Skipper fazíamos...~~

PAI

Espera!

BRICK

É isso que o senhor...

PAI

Espera - um minuto!

BRICK

~~O que pensa que fazíamos Skipper e...~~

PAI

Porque estás a gritar dessa maneira? Porque estás...

BRICK

Eu, é isso o que pensa de Skipper, é isso...

PAI

Não penso nada. Não sei nada. Estou simplesmente a dizer o que...

BRICK

~~Pensa que Skipper e eu eramos como esses velhos porcos?~~

PAI

O quê?

BRICK

~~Como Straw e O'hellio? Um par de...~~

PAI

Chhh...

BRICK

Pensa? (Ele perde o equilíbrio e cai sobre os joelhos sem notar a dor. Agarra-se à cama e levanta-se)

PAI

Pode, sim, Brick, graças a Deus. Foi isto que eu disse à Sílvia e ao Cooper...

BRICK

Que vão para o diabo a Sílvia e o Cooper ! Corja de mentirosos ! Entre mim e Skipper havia uma coisa limpa e verdadeira, uma amizade pura, ~~que se reteve na cabeça da Maggie a ideia de que o senhor está a falar.~~ Normal ? Não ! A verdade total entre duas pessoas é rara demais para ser normal. Oh, de vez em quando fazíamos a tournée de futebol e compartilhávamos o mesmo quarto do hotel, estendíamos as mãos duma para a outra para darmos as boas-noites...

PAI

Brick, mas isso é normal !

BRICK

Não é normal. Uma coisa pura e verdadeira não é normal. (Eles olham fixamente um para o outro durante um longo momento. A tensão quebra e ambos voltam a cabeça como que cansados.)

PAI

Sim, é difícil conversar...

BRICK

Está bem, então, acabemos - acabemos !

PAI

Porque foi que Skipper se destruiu ? E tu ? (Brick volta a olhar para o pai. Ele já tomou a decisão, sem saber que já decidiu, de dizer ao pai que ele está a morrer com um cancro. Só isto pode igualar o score entre eles: uma coisa inadmissível em troca de outra.)

BRICK

(Fatalmente) Está bem, pai. Vamos ter finalmente aquela autentica conversa que o pai queria. É muito tarde para parar, temos que continuar e tratar de todos os assuntos. (Ele coxeia para o armário das bebidas) Uh... uh... (Ele abre o balde do gelo e pega nas pinças de prata com

car o meu marido !

104

GOOPER

(Superior a Margaret) Ouça, Margaret, eu tenho o direito de falar do meu irmão com as outras pessoas da minha família, da qual você não faz parte ! (Aponta-lhe um dedo, ela desvia-lhe o dedo com uma pancada.) Agora, porque não vai lá para fora beber com o Brick ?

MARGARET

Nunca vi ninguém hostilizar tanto o seu próprio irmão !

GOOPER

E ele não me hostiliza a mim ? Ele nem sequer gosta de estar na mesma sala onde eu estou !

BRICK

(Na varanda, inferior) Isso, por acaso, é a pura verdade !

MARGARET

Vocês desencadeiam uma campanha de aviltamento e pelo motivo mais repugnante e sórdido do mundo. Eu sei qual é ! Ganância, ganância, ganância !

MÃI

Se vocês não se calam imediatamente, eu desato aos gritos ! Desato aos gritos ! Margaret, minha filha, anda cá, senta-te aqui ao meu lado

MARGARET

(Acerca-se da mãe, e senta-se) Mãe, querida mãe ! (Gooper vai para o bar.)

SILVIA

Como é maravilhosa, como é comovente, a exibição deste afecto tão profundo ! Sabe porque é que ela não tem filhos ? Não tem filhos porque o marido, o grande atleta, se recusa a fazer o que é indispensável para isso. (Olha para Gooper)

GOOPER

Não me deixas conduzir este assunto duma maneira decente, pois não ? Está bem... (Cruza superior ao banco de vime) Não me preocupa se o

MARGARET

Ah ! sim, sim, sim, compreendo muito bem ! (Trovões. A luz da sala diminua de intensidade)

SILVIA

O nosso projecto destina-se a evitar que a maior plantação do Delta caia nas mãos dum irresponsável.

MÃI

Eh ! Ouçam-me ! Ouçam-me ! Agora falo eu. Não quero mais conversas destas na minha casa ! Gooper, tira esses papeis da minha frente antes que eu tos arranque da mão e os faça em bocados ! Não sei que diabo estará aí escrito, nem quero saber ! Estou agora a falar com a linguagem do meu marido, sim, do meu marido, sou a Mulher dele, não sou a Viuva, ainda sou Mulher dele ! E estou a falar-lhes na sua linguagem.?

GOOPER

Mãe, o que aqui está é o seguinte...

SILVIA

Gooper explicou que é apenas um plano preliminar !

MÃI

Não quero saber ! Mete isso outra vez dentro da pasta... e que eu veja outra vez, essa papelada, nem sequer o envelope ! Compreendeste ? Base ! Plano ! Projecto ! Preliminar ! Sabem o que eu digo ? Aquela palavra que o teu pai diz quando se enoja ! (Nuvens tempestuosas correm pelo céu)

BRICK

(Do bar) Nessas alturas o pai costuma dizer: merda !

MÃI

(Levantando-se) É isso mesmo ! É isso mesmo que eu devia dizer ! (Trovões)

SILVIA

Essa linguagem não me parece apropriada para este momento...

PAI

Na jaula ao lado do elefante estava uma elefanta desauatinada. Vocês sabem porque razão a elefanta estava desauatinada ? Não vale, portanto a pena dizer porque. Esta elefanta ali na jaula mais próxima impunha toda a atmosfera dum poderoso e excitante cheiro a fecundidade ! Uh ! Não é uma bela maneira de contar a história, Brick ?

BRICK

Ótima, pai, ótima !

PAI

Óra bem: este velho elefante cheirou, cheirou e verificou que o tal cheiro ainda despertava dentro dele muitas coisas. Aproximou-se das grades da sua vizinha elefanta e sabem o que aconteceu ? De repente, quando já ninguém esperava, houve uma notável modificação do seu perfil. De repente ! Uma modificação notável e respeitadora ! Não achas que estou a contar esta história numa linguagem decente, Brick ?

BRICK

Sim, pai, excessivamente decente !

PAI

E foi por esta razão que o rapazito exclamou: "Oh !" O papá do rapazito remediou a situação dizendo: "É elefante velho ! Já não tem importância ! (Os trabalhadores cantam fóra à D.: "I JUST CAN'T STAY HERE BY MY SELF", durante a cena seguinte. O pai dirige-se a Brick) Tu não te rieste com a história, Brick. (Mãe chora. Margaret vai para junto dela. Silvia e Cooper conservam-se a distância)

BRICK

Não, pai, a história não é para rir ! (Na varanda inferior Mãe soluça. Pai olha para ela)

PAI

O que é que tem aquela mulher alta e forte, carregada de diamantes ? Ei, como-é-que-te-chamas, o que é que tens ?

MARGARET

(Vai em direcção ao pai) Ela teve um ligeiro desmaio !

GOOPER

117

(Cruza superior a Margaret, que está com a cara deitada no sofá) Não tente enganar-nos, Margaret !

SILVIA

(Furiosa, dando grandes pancadas nas almofadas da cama) Não é possível que ela esteja grávida ! Não é possível ? Não é possível !

GOOPER

(Secamente) Silvia !

BRICK

(Agarra Silvia) Silvia, minha senhora querida irmã, como é que sabe que eu não durmo com a Maggie ?

SILVIA

Nós ocupamos o quarto ao lado e a parede que nos separa não é à prova de som.

BRICK

Oh...

SILVIA

Nós ouvimos as súplicas dela e as suas recusas. Não nos enganam ! Não nos enganam a nós, e não deixaremos que enganem um moribundo...

BRICK

Minha querida Silvia, cada pessoa é como é. Fazer barulho não é indispensável ao amor. Algumas pessoas fazem barulho; outras pessoas não fazem barulho. Pronto.

GOOPER

(No banco de vime, à D.) Esta conversa é idiota e inútil !

BRICK

Quem sabe se nós preferimos o silêncio ? Mesmo que tivesse feito um buraco na parede ! Quando Gooper tem que fazer em Memphis e você está a jogar scrabble no country club com outras ex-rainhas do algodão, como pode saber se Maggie e eu não chegamos a um acordo temporário ? Como é que pode saber isso ? (Ele cruza superior ao banco de vime para

8. Cortes Cénicos

ria qualquer que a tua mãe comprou na Europa. (Outra pausa) A vida é importante ! Um homem que bebe está a desperdiçar a vida ! Não faças isso: agarra-te à vida ! Não temos mais nada melhor a que nos agarrarmos... Senta-te ali para não termos que falar alto, nesta casa as paredes têm ouvidos !

BRICK

(Coxeando para sentar-se no sofá ao lado dele) Está bem, pai !

PAI

E tu... como é que isso te aconteceu ? Algum desgosto ?

BRICK

Eu não sei ! O senhor sabe ?

PAI

Como diabo hei-de eu saber se tu não sabes ?

BRICK

Um dia descobri que tinha a boca amarga, que já não podia seguir o que se passava sobre o *recipiente* e... *(S'acessaria completamente esta fala e repetir-la a seguir da Comédia)*

PAI

Abandonaste !

BRICK

(Amável) Sim, abandonei !

PAI

Filho ?

BRICK

Hum ?

PAI

(Inspira ruidosa e profundamente o fumo do charuto; depois curva-se repentinamente um pouco para a frente, exalando ruidosamente e levando uma mão à testa) Ui ! Ah ! Ah ! Traguei fumo de mais, fiquei com a cabeça tonta... (O relógio da prateleira do fogão da sala dá as horas) Porque é tão difícil explicar ?

BRICK

Sim... (O relógio continua a tsoar suavemente até que completa as ba-

BRICK

Sim ?

PAI

Hoje veio o relatório da Casa de Saúde de Ochsner. (A sua face brilha com triunfo) A única coisa que eles puderam averiguar com todos os instrumentos da ciência naquele grande hospital é um pequeno estado espasmódico do colon ! (Uma miudinha entra subitamente no quarto com um bastão de fogo de artifício empunhado em cada mão, anda num pé só e guincha como um macaco maluco e foge apressadamente outra vez quando o pai lhe tenta bater. Silêncio. Os dois olham um para o outro. Uma mulher ri alegremente lá fóra) Respirei tão profundamente como um tornado em Vicksburg.

BRICK

O pai ainda não estava preparado para... partir ?

PAI

Partir para onde ?... Ora... Quando se vai daqui, ou se vai para longe e para parte nenhuma ! O homem é uma máquina, como os outros animais. É apenas mais complicado o maldito, e portanto mais difícil de conservar. Sim. Enquanto estive convencido de que tinha aquela doença danada pareceu-me que o céu estava sobre mim como a tampa preta duma panela e eu não podia respirar ! Hoje !! essa tampa foi levantada, respiro livremente pela primeira vez - há quatro anos ? - Meu Deus ! Há três ! (Ouve-se riso lá fóra, passadas apressadas, o suave e nacio som e luz dos foguetes a explodir. BRICK olha para ele sobriamente por um grande momento, depois faz uma espécie de som assustado nas narinas e levanta-se para agarrar a muleta e voa como que horrorizado para a varanda. O seu pai agarra-o pela manga do seu pijama de seda branco.) Fica aqui até que eu dizer que podes sair !

BRICK

Não, não posso ! O pai fala, fala, anda de roda, não chega a lado nenhum ! É sempre a mesma coisa, diz que quer falar comigo e não tem na-

Só poderia ser autismo? e não foi diagnosticado por uma criança. 64

APPROVADO
DO
S
C
O
M
P
R
O
M
I
S
S
O
R
A
M
E
N
T
E

Vide Nota de pag. 84 85
tornar-se acidentalmente verdadeiro. Eu não sei, mas... de qualquer modo... somos amigos... E ser amigo é dizer a verdade. (Há uma pausa) O senhor disse-me ! Eu disse-lhe ! (Uma criança precipita-se no quarto e agarra uma mão cheia de prillampos e sai outra vez a correr)

CRIANÇA

(Gritando) Bang, bang, bang, bang, bang, bang, bang, bang.

PAI

(Devagar e coêricamente) Amei Deus ! Malditos sejam esses mentirosos. Filhos da mãe ! Mentirosos ! (Ele compõe-se por fim e cruza para a porta de denreo. Na porta volta-se e olha para trás como se quizesse fazer uma pergunta desesperada que não pudesse pôr em palavras. Depois acena reflectivamente e diz numa voz rouca) Sim, todos mentirosos, todos mentirosos, mentirosos. (Isto é dito vagarosamente com uma revolta de orgulho. Sai.) Mentiroso ! Mentiroso !

(A voz morre. Há o som duma criança a ser esbofetada. Esta corre, berrendo piedosamente, através do quarto e sai pela porta do hall. BRICK permanece imóvel enquanto a luz se apaga e a cortina cai.)

FIM DO 2º. ACTO

V. Nota de pg. 54.

3ª. ACTO

*ao corte índice 46
dos uns dois primeiros
de pag. 108 e 117*

(O PAI vê-se a sair como no final do 2ª. acto) *act. segue-se o*

PAI

(Grita, quando sai D.B. para a galeria) Mentirosos ! Mentirosos !
Mentirosos ! (Depois do pai ter desaparecido, MARGARET entra pela
D.B. da varanda, no quarto pela porta do fundo. Cruza Brick em E.C.)

MARGARET

Brick, por amor de Deus, diz-me o que se passou ? (Dixie e Trixie
investem no quarto vindos do hall, E. para a varanda D., empunhando
pistolas de fulminantes, que disparam repetidamente, enquanto gritam:
Pum ! Pum ! Pum ! Silvia aparece da entrada da varanda D.B. e leva
as crianças pela E.A., ao longo da varanda. No mesmo momento, GOOPER,
REVERENDO TOOKER e o Dr. BAUGH entram no hall pela E.)

SILVIA

Dixie ! Para com isso ! Gooper, fazes o favor levas estas crianças
para a casa ! Imediatamente ! (Gooper e o Reverendo Tooker vão para
a parte alta da varanda; o Dr. Baugh fica, ao centro, perto da porta
do hall, Reverendo Tooker dirige-se para Silvia próximo da porta)

GOOPER

(Apressando as crianças) Silvia, viste a mãe ?

SILVIA

Ainda não ? (Dixie e Trixie desaparecem pelo hall, E.)

REVERENDO TOOKER

(Para Silvia) Estas crianças estão cheias de vitalidade, Parece-me que
são horas de voltar para a cidade. (Margaret volta-se para observar e
ouvir.)

SILVIA

Ainda não, Pastor. Sabe que o consideramos como um membro desta famí-
lia, dos mais queridos, por isso tem que estar ao nosso lado quando o
dr. Baugh contar a verdade actual sobre o relatório da Casa de Saúde.
(Chama através da porta) O pai já se foi deitar, Brick ? (Gooper saíu)

9. Actas de Exame e Classificação dos Espectáculos

ACTA NÚMERO 104

"Cartas da Costa do Sol", número de registo 5.957, ao 2º grupo.

Aos 28 dias do mês de Julho de 1959, pelas 18 horas e 30 minutos, reuniu no Secretariado Nacional da Informação, a Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos.

Assumiu a presidência o Presidente, senhor Dr. Eurico Serra, estando presentes, além do Vice-Presidente, senhor Coronel Óscar de Freitas, Inspector-Chefe dos Espectáculos, os Vogais senhores Drs. Pinho Leónidas, Alambre dos Santos, Alves Pereira, Pedroso de Almeida, Luiz Terry e Caetano de Carvalho.

Aberta a sessão, foi lida e aprovada a acta da reunião anterior.

No uso da palavra o senhor Presidente informou a Comissão de que a firma "Castelo Lopes, Lda." lhe havia dirigido um convite, a que não acedera, para assistir em sessão privada, à exibição do filme "Les Tricheurs". Todavia, tendo conhecimento de que o referido filme levantara grande celeuma na imprensa estrangeira e nomeadamente na imprensa Suíça, assistiu à sua exibição na sala de projecção da Inspeção dos Espectáculos, a fim de avaliar as possibilidades da sua aprovação e estar habilitado a manifestar-se, se oportunamente tiver que pronunciar-se sobre ele ou de informar superiormente.

Seguidamente o senhor Vice-Presidente deu conhecimento à Comissão de um offício da Radiotelevisão Portuguesa, solicitando o estabelecimento de regime especial relativamente aos filmes de curta metragem importados para integração nos programas diários. Informou que na parte que respeita à Inspeção dos Espectáculos, não se vê qualquer inconveniente em satisfazer o pedido. Quanto ao exame e classificação dos mesmos filmes pelo senhor Dr. Caetano de Carvalho, a Comissão, atendendo à sua urgência e de harmonia com o solicitado, deliberou deferir o pedido, nomeando para tal efeito, nos termos do artº.43º. do Regulamento, o referido Vogal senhor Dr. Caetano de Carvalho.

A iniciar a ordem do dia foram apresentados e discutidos pelos senhores Vogais os relatórios referentes às seguintes peças:

"Justiça em Miramar", 4º. grupo, aprovada para adultos.

"O Baile", 2º. grupo, aprovada para maiores de 12 anos.

"As Alegres Comadres de Windsor" (Televisão), 1º. grupo, aprovada para todos.

"A Renúncia", vista pelo senhor Vice-Presidente, aprovada para todos.

"As Tias", 5º. grupo, aprovada para maiores de 12 anos.

Em continuação, o senhor Vice-Presidente procedeu à distribuição das peças a

apreciar pelos senhores Vogais:-----

"Cartaz da Costa do Sol", número de registo 5.887, ao 2º. grupo.-----

"Gata em Telhado de Zinco", número de registo 5.888, ao 3º. grupo.-----

A finalizar foram apresentados pelos senhores Vogais os relatórios referentes aos filmes examinados e classificados durante o período de 22 a 28 do corrente mês:-----

"Operação Amsterdam", 5º. grupo, aprovado para adultos. O "Trailer" foi classificado para maiores de 12 anos.-----

"Ladrões de Automóveis", visto em censura prévia pelos 3º. e 5º. grupos. Aguarda decisão.-----

"Segredos da Noite", 2º. grupo. Aguarda decisão.-----

"O Príncipe Herdeiro", 2º. grupo, aprovado para adultos. O "Trailer" foi classificado para maiores de 12 anos.-----

"Jovens Mas Perigosas", 5º. grupo, aprovado com cortes para adultos.-----

"A Dois Passos da Fôrça", 5º. grupo, aprovado para adultos. O "Trailer" foi classificado para maiores de 12 anos.-----

"O Homem das Pistolas de Ouro", 3º. grupo, aprovado para adultos.-----

"O Ex-Rei", 3º. grupo, aprovado para todos.-----

"Ataque de Sarampo", 3º. grupo, aprovado para todos.-----

"Os Kettles em Waikiki", 2º. grupo, aprovado para maiores de 12 anos.-----

"O Falsificador", 2º. grupo, aprovado para maiores de 12 anos.-----

"O Limite é o Inferno", 4º. grupo. Aguarda decisão.-----

"E o Amor Chegou", 4º. grupo, aprovado para adultos.-----

"Três Raparigas Endiabradas", visto, para efeito de recurso, pelo 4º. grupo, aprovado com cortes para adultos.-----

"Actualidades Francesas, 748", 4º. grupo, aprovado para todos.-----

"Jornal de Actualidades, 551", 2º. grupo, aprovado para todos.-----

"Noticiário Universal, 199", 2º. grupo, aprovado para todos.-----

"O Homem Que Luta Só", 3º. grupo, aprovado para adultos.-----

"Todos Me Podem Matar", 2º. grupo, aprovado para adultos.-----

Nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão pelas 20 horas, tendo-se

lavrado esta acta, que vai ser assinada pelo senhor Presidente, e por mim,

Bernardo Calheiros, secretário da Comissão, que a escrevi.-----

"Actualidades de Moçambique, 46", visto pelo senhor Vice-Presidente, aprovado para todos.-----

ACTA NÚMERO 105

"Actualidades de Angola, 25", visto pelo senhor Vice-Presidente, aprovado para

Aos 4 dias do mês de Agosto de 1959, pelas 18 horas e 30 minutos, reuniu no Secretariado Nacional da Informação, a Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos.

Na ausência, por motivo de serviço, do Presidente, senhor Dr. Eurico Serra, assumiu a presidência o Vice-Presidente, senhor Coronel Óscar de Freitas, Inspector-Chefe dos Espectáculos, estando presentes os Vogais senhores Dona Mafalda de Castro Vaz Pinto e Drs. Alves Pereira, Pedroso de Almeida, Luiz Terry, Alambre dos Santos e Caetano de Carvalho.

Aberta a sessão, foi lida e aprovada a acta da reunião anterior.

Em seguida o senhor Vice-Presidente convidou os Vogais a usar da palavra sobre qualquer assunto antes da ordem do dia. E, como nenhum dos Vogais quizesse usar da palavra, passou-se à ordem do dia.

Foi apresentado e discutido pelos senhores Vogais o relatório referente à seguinte peça:

"Gata em Telhado de Zinco", 3º. grupo, aprovada com cortes para adultos.

A finalizar foram apresentados pelos senhores Vogais os relatórios referentes aos filmes examinados e classificados durante o período de 29 de Julho último a 4 do corrente mês:

"Arco do Triunfo", 5º. grupo, aprovado para adultos. o "Trailer" foi classificado para maiores de 12 anos.

"Do Cavalo ao Cavalo Vapor", 5º. grupo, aprovado para todos.

"Uma Noite no Moulin Rouge", 5º. grupo, aprovado para adultos. O "Trailer" foi classificado para maiores de 12 anos.

"O Limite É o Inferno", 4º. e 5º. grupos. Aguarda decisão.

"Em Guarda Contra a Injustiça", 3º. grupo, aprovado para adultos.

"A Geração Rebelde", 3º. grupo, aprovado com cortes para adultos.

"Forte Massacre", 2º. grupo, aprovado para maiores de 12 anos.

"O Homem dos Calções Curtos", 2º. grupo, aprovado para maiores de 12 anos.

"Les Tricheurs", 2º. e 4º. grupos. Aguarda decisão.

"Luzes da Noite", 4º. grupo, aprovado para maiores de 12 anos.

"Actualidades de Moçambique, 46", visto pelo senhor Vice-Presidente, aprovado para todos.

ACTA NÚMERO 106

"Actualidades de Angola, 26", visto pelo senhor Vice-Presidente, aprovado para todos.-----

"Evocação de Carlos V", 1º. grupo, aprovado para todos.-----

"Desportos Nº. 6", 1º. grupo, aprovado para todos.-----

"Desportos Nº. 8", 1º. grupo, aprovado para todos.-----

"Desportos Nº. 5", 1º. grupo, aprovado para todos.-----

"Desportos Nº. 7", 1º. grupo, aprovado para todos.-----

"Teresa de Ávila", 1º. grupo, aprovado para todos.-----

"Coração de Cristal", 1º. grupo, aprovado para todos.-----

"Três Estarolas no Espaço", 1º. grupo, aprovado para maiores de 12 anos.-----

"Os 3 Estarolas no Planeta Venus", 1º. grupo, aprovado para maiores de 12 anos.--

"Uma Mulher das Arábias", 1º. grupo, aprovado para todos.-----

"Actualidades Francesas, 749", 4º. grupo, aprovado para todos.-----

"Noticiário Universal, 200", 4º. grupo, aprovado com cortes para todos.-----

"Jornal de Actualidades, 552", 4º. grupo, aprovado para todos.-----

Nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão pelas 19 horas e 30 minutos, tendo-se lavrado esta acta, que vai ser assinada pelo senhor Vice-Presidente, e por mim, Bernardo Calheiros, secretário da Comissão, que a escrevi.-----

"Os 4 Gatos Fingados", 2º. grupo, aprovado para maiores de 12 anos.-----

"Os Galhos do Bairro", 4º. grupo. Aguarda decisão.-----

"Uma Terra em Exposição", 4º. grupo, aprovado para maiores de 12 anos.-----

"Amor e Luxe", 4º. grupo, aprovado para adultos.-----

"A Bolha Assassina", 4º. grupo, aprovado para adultos.-----

"Actualidades Francesas, 780", 4º. grupo, aprovado para todos.-----

"Daja, A Rainha da Planície", 1º. grupo, aprovada para todos.-----

"A Inspeção do Senhorio", 1º. grupo, aprovado para maiores de 12 anos.-----

"O Homem Ideal", 1º. grupo, aprovado para maiores de 12 anos.-----

"Viagem de Recreio", 1º. grupo, aprovado para maiores de 12 anos.-----

"A Volta ao Mundo na Califórnia", 1º. grupo, aprovado para todos.-----

"Oregon Pitoresco", 1º. grupo, aprovado para todos.-----

"Cidade Rumana", 1º. grupo, aprovado com cortes para adultos.-----

"Aveiro, Terra Milenária", 1º. grupo, aprovado para todos.-----

"A Saja Gato", 1º. grupo, aprovado para maiores de 12 anos.-----

"Noticiário Universal, 201", 5º. grupo, aprovado para todos.-----

ACTA N.º. 113

referiu ao Sr. Dr. Luis Terry e confirmou depois pessoalmente ao Senhor
Aos 29 dias do mês de Setembro de 1959, pelas 18 horas e 30 minutos
reuniu no Secretariado Nacional da Informação, a Comissão de Exame e
Classificação dos Espectáculos.-----

Assumiu a Presidência o Presidente, senhor Dr. Eurico Serra, estando
presentes, além do Vice-Presidente, Senhor Coronel Oscar de Freitas, Ins-
pector-Chefe dos Espectáculos, os vogais senhores D. Mafalda de Castro
Vaz Pinto, e Drs. Simão Gonçalves, Pedroso de Almeida, Pinho Leônidas e
Caetano de Carvalho e Alambre dos Santos-----

Aberta a sessão, foi lida e aprovada a acta da reunião anterior.-----
No uso da palavra, o Senhor Presidente, disse que desejava dar conheci-
mento à Comissão, de instruções e directrizes, tanto de ordem geral co-
mo referidas a casos concretos, recebidas através de uma demorada entre-
vista com o Senhor Ministro da Presidência. Pode por isso referir que o
Governo está muito particularmente interessado no problema dos espectácu-
los, considerando de muita importância a actuação desta Comissão. Entre
os assuntos para os quais foi especialmente chamada a atenção, pode refe-
rir o das Companhias brasileiras que vão actuar no Capitólio e no Tivoli,
o dos filmes sobre delinquência e turbulência juvenis, a parte política
das revistas e as classificações para 12 anos.-----

Quanto ao primeiro, o das Companhias brasileiras foram-lhe pedidos elemen-
tos de informação sobre cada uma das peças já censuradas, respectivos re-
latórios e decisões sobre cortes e classificações, tendo sido encarregado
de rever cada caso de per si e de modificar ou completar as medidas toma-
das, dentro da orientação que superiormente se considerava aconselhável.
Foi pormenorizadamente ponderado o caso das peças Gimba e Auto da Compa-
decida, com que as companhias pretendem fazer a sua estreia. Tendo-se re-
conhecido que o "Auto da Compadecida" pode levantar problemas, da parte
de um público menos preparado ou esclarecido, foi encarregado de nela pro-
ceder ao corte a algumas passagens mais chocantes para os sentimentos re-
ligiosos do público e de exigir da Empresa que nos propomos e em palavras
preliminares a anteceder o espectáculo se chame a atenção para as inten-
ções da peça e na qual se considera, no essencial e fundamental, ressal-
vado o respeito pela religião católica. Foi esta de resto a opinião de
Monsenhor Moreira das Neves, membro da Comissão de Literatura e de Espéc-
táculos para Menores, o qual referiu ao Sr. Dr. Luis Terry e confirmou

referiu ao Sr. Dr. Luis Terry e confirmou depois pessoalmente ao Senhor Presidente que não teria dúvida em a aprovar, embora reconheça o perigo de surgirem opiniões que levantem reparos, ainda que a seu ver infundados.

O problema dos filmes sobre delinquência juvenil, sobretudo daqueles que descrevem e pormenorizam cenas de turbulência, rebeldia, estupefacentes, relações amorosas imorais ou amorais, crimes, etc., considera-os o Governo como uma perigosa escola que muito pode contribuir para comportamentos colectivos ou de grupo que são uma das características de certa delinquência juvenil dos nossos dias. Ainda que Portugal deva considerar-se imune deste mal, convem estar precavido, tomando preventivamente as medidas aconselháveis. As principais delas terão de ser a proibição de noticiário da imprensa dando relevo, em determinados termos, a estes comportamentos e a exibição de filmes de tal natureza. Nestas condições, chama muito particularmente a atenção da Comissão para este assunto, não devendo nenhum destes filmes ser autorizado sem que previamente o caso seja examinado e ponderado em sessão. Quanto a filmes já em exibição, devam desde já considerar-se proibidos os seguintes: Uma História Confidencial (High school Confidential); Sementes de Violência (Black board jungle); Juventude em Perigo (Crime in the streets); Antes do dilúvio (Avant le deluge); Os Semi-homens (Die Halbstarcken); Fúria de Viver (Rebel without a cause).

Em relação à T.V., deverá seguir-se o mesmo critério, não se permitindo além disso noticiário sobre os pretensos teddy-boys portugueses a que ultimamente com tanta impropriedade e inconveniência, tem aludido os jornais, transformando casos habituais, que é necessário, é certo, reprimir, em fenómenos sociais não existentes entre nós mas que acabam por se impor se forem revelados e trazidos à publicidade.

Quanto aos espectáculos de revista tem-se verificado ultimamente a frequente apresentação de números e ditos sobre política que, por sua má intenção, menos respeito por actos ou figuras do governo, ou quando alusões a factos que já demasiadamente perturbaram a ordem política e social pela qual pugnamos, carecem de um maior rigor de censura. Os

Relativamente ao reparo sobre a peça "O Baila" a que o Senhor Presidente alude acima, o Sr. Dr. Alvaro dos Santos que a censurou a 5

das medidas de proibição que, em relação a várias revistas, tiveram nos últimos meses de ser tomadas, depois das estreias dos espectáculos respectivos. Insiste por isso na recomendação já feita nas sessões de 3 de Março e de 21 de Abril, no sentido de que nenhuma referência política deverá ser autorizada sem que o assunto seja previamente presente à Comissão, nas suas sessões semanais. Quanto ao problema das classificações para 12 anos foi-lhe chamada a atenção para a necessária medida a adoptar para maior rigor nestas classificações, que aliás são com frequência objecto de reclamações e de reparos junto do Governo. Foi-lhe chamada a atenção para a classificação para 12 anos da peça o Baile, do Teatro Monumental. Dentro desta orientação considera conveniente a alteração para 17 anos dos filmes de Ana Brooklyn e Drogas que Matam. Determina-se no artº, 28º. do Regulamento da Comissão que as peças de teatro declamado são distribuídas individualmente. Considera-se porém agora, superiormente, que é preferível a distribuição por grupos, prática que passará portanto a ser adoptada e que se consignará em próxima alteração ao Regulamento.-----

As peças para o Teatro Nacional D. Maria, deverão ser censuradas normalmente, dentro das condições do Regulamento, independentemente da execução que tiverem as determinações da Comissão, matéria a ajustar entre a Presidência do Conselho e o Ministério da Educação Nacional e a que portanto a Comissão é estranha.-----

Quer ainda comunicar que foi chamada superiormente a sua atenção para a peça Gato em Telhado de Zinco, considerada de tema delicado. Dentro desta orientação procedeu a mais alguns pequenos cortes com que lhe pareceu terem-se atenuado futuros reparos.-----

As directrizes superiores a que acaba de aludir, considera-as muito úteis para a uniformização e simplificação do nosso trabalho, muito contribuindo para a esclarecer e orientar.-----

Pela sua parte, como Presidente da Comissão, deseja integrar-se quanto possível no pensamento do Governo de que ela é instrumento, procurando orientá-la sempre com base nas instruções e directrizes recebidas e naquelas que procurará obter sempre que for causa disso.-----

Relativamente ao reparo sobre a peça "O Baile" a que o Senhor Presidente alude acima, o Sr. Dr. Alambre dos Santos que a censurou e 5

Nada mais ha dos seus colegas que a viram, insistem em afirmar não ter qualquer i
tes, tendo-se inconveniente a sua classificação para maiores de 12 anos, que julgam
e por mim, B ser a própria.-----

A iniciar a ordem do dia foram apresentados e discutidos pelos senho
res vogais os relatórios referentes às seguintes peças:-----

"Santa Marta Fabril, S.A.", 4º. grupo, aprovada para adutlos-----

"A Dama das Camélias", 2º. grupo, aprovada para adultos-----

"O Protocolo", 2º. grupo, aprovada para ^{adultos} ~~adultos~~-----

"Henrique IV", 5º. grupo, aprovada para adultos-----

"O Governador e o Urso", 5º. grupo, aprovada para M/12 anos-----

"Lágrimas de Princesa", 5º. grupo, aprovada para M/12 anos-----

Procedeu-se depois à distribuição das peças e apreciar pelos senho
res vogais:-----

"Quando a Embra Canta", registo nº. 5.917, ao 2º. grupo-----

"O Engano", registo nº. 5.918, ao 2º. grupo-----

"Omifile", registo nº. 5.919, ao 4º. grupo-----

"Lágrimas de Princesa", registo nº. 5.920, ao 5º. grupo-----

"Tudo na Lua", registo nº. 5.921, 5º. grupo-----

A finaldzar foram apresentados pelos senhores vogais os relatórios
referentes aos filmes examinados durante o período de 23 a 29 de
corrente mês:-----

"Imagens de Portugal, 178", pelo Vice-Presidente, aprovado para todos

"A Legião dos Condenados", 5º. grupo, aprovado para Adultos (T. para
M/12 anos).-----

"O Primeiro Amor", 5º. grupo, aguarda decisão-----

"História de Uma Freira", 2º. grupo, aprovado para Adultos (T. c/cor
tes para M/12 anos)...-----

"Relíquias Portuguesas do Brasil", 2º. grupo, aprovado para M/12-----

"Quarta-Feira de Cinza", 5º. grupo, aprovado para (aguarda decisão)

"O Homem H", 5º. grupo, aprovado para adultos-----

"Actualidades de Angola, 28", pelo Vice-Presidente, aprovado para
Todos-----

"Voltou a Avó Isabel", 2º. grupo, aprovado para Adultos, (T.M/12)---

"A Pequena Ilha", 2º. grupo, aguarda decisão-----

"Alaska", 2º. grupo, aprovado para todos-----

"Pelo Mundo Fora" nº.3", 2º. grupo, aprovado para todos-----

"O Homem que compreendia as Mulheres", 4º. grupo, para adultos-----

Nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão pelas 19 horas e 45 minutos, tendo-se lavrado esta acta, que vai ser assinada pelo senhor Presidente e por mim, Bernardo Calheiros, secretário da Comissão, que a escrevi.-----

Na Secretariado Nacional da Informação, a Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos.-----

Assistiu a presidência o Presidente, senhor Dr. Enrico Serra, estando presentes, além do Vice-Presidente, senhor Coronel César de Freitas, Inspector-Chefe dos Espectáculos, os vogais senhores Dona Rafaela de Castro Vas Pinto e Drs. Simão Gonçalves, Carlos Pinto, Luísa Terry, Cestano de Carvalho, Pedroso de Almeida e Alvaro dos Santos.-----

Aberta a sessão, foi lida e aprovada a acta da reunião anterior.-----
No uso da palavra o senhor Presidente referiu que as determinações sobre a orientação dos trabalhos da Comissão expostos na reunião anterior e algumas das medidas em consequência tomadas, foram objecto de perturbações e de erradas interpretações de pessoas do meio dos espectáculos, o que por várias vias chegou ao seu conhecimento. Um aspecto o preocupa, porém, em especial. É o que se refere à intervenções, directrices ou determinações emanadas das instâncias superiores ao nível, respeitadas estritamente à Comissão ou ao seu Presidente, não têm de ser invocadas para justificação da sua execução, as decisões deverão assim ser sempre tomadas pela Comissão ou pelo seu Presidente e sob sua responsabilidade, não sendo na verdade razoável nem correcta a prática de se aludir a determinações superiores, com a consequência de, ditas e comentários dos interessados a que não pode ser exposto o Governo.

O escrúpulo que para o futuro deseja pôr neste aspecto da vida interna da Comissão poderá nem sempre permitir, perante os interessados, um fundamento das decisões que não sajam da iniciativa da Comissão e certamente tornará mais difícil o seu papel pessoal de Presidente (algumas vezes até perante a própria Comissão), mas todos teremos de concordar que se trata de uma consequência natural e inevitável da função que assistamos desempenhar.-----

A iniciar a ordem do dia foram apresentados e discutidos pelos senhores Vogais os relatórios referentes às seguintes peças:-----

"Un Soñador Para Un Pueblo", 3º. grupo, aprovada para adultos.-----

"O Lugar", 5º. grupo, aprovada com cortes para adultos.-----

Em continuação, o senhor Vice-Presidente procedeu à distribuição das peças a apreciar pelos senhores Vogais:-----

10. Tabelas | 10.1. Tabela de peças traduzidas no sistema literário português, a partir dos originais de Tennessee Williams

⁹⁴ Título original	Título da tradução	Tradutor	Código de referência	Descrição/Âmbito	Datas de Produção	Cota Actual	Decisão que se propõe	Extensões	Idioma e Escrita	Tipologia e suporte
"The Rose Tattoo"	"A Rosa Tatuada"	R. Magalhães Júnior	PT/TT/SNI-DGE/1/5305	Comédia em três actos de Tennessee Williams, tradução de R. Magalhães Júnior, aprovada com um corte, a representar no Teatro Apolo. Inclui relatório do censor.	1956 a 1957	Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 5305	APROVADA COM UM CORTE	98 Folhas	português	Documento Dactilografado
"Glass Menagerie"	"O Jardim Zoológico de vidro"	Correia Alves	PT/TT/SNI-DGE/1/5521	Peça em dois actos e sete quadros de Tennessee Williams, tradução de Correia Alves, a representar pela Radiotelevisão Portuguesa. A mesma peça está registada também com o número 5828.	1956 a 1957	Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 5521	APROVADA PARA MAIORES DE 12 ANOS	95 Folhas	português	Documento Dactilografado
"Glass Menagerie"	"O Jardim Zoológico de vidro"	Correia Alves	PT/TT/SNI-DGE/1/5828	Peça em dois actos de Tennessee Williams, tradução de Correia Alves, a representar na Queima das Fitas do Porto.	1959	Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 5828	APROVADA PARA MAIORES DE 12 ANOS	79 Folhas	português	Documento Dactilografado
"Cat On a Hot Tin Roof"	"Gata em Telhado de Zinco Quente"	Sérgio Guimarães	PT/TT/SNI-DGE/1/5888	Drama em três actos de Tennessee Williams, tradução de Sérgio Guimarães, aprovada com cortes, a representar pela Empresa Vasco Morgado. Inclui relatórios dos censores.	1959 a 1959	Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 5888	APROVADA COM CORTES	120 Folhas	português	Documento Dactilografado
"Hello from Bertha"	"Saudades da Berta"	Luís Francisco Rebello	PT/TT/SNI-DGE/1/6375	Peça em um acto de Tennessee Williams, tradução de Luís Francisco Rebello, proibida pela Comissão de Censura, para ser representada na Sociedade de Instrução Guilherme Coussol. Inclui relatório do censor.	1961	Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 6375	PROIBIDA	11 Folhas	português	Documento Dactilografado
"Lord Byron's Love Letter"	"Uma carta de amor de Lord Byron"	Correia Alves	PT/TT/SNI-DGE/1/6746	Peça de Tennessee Williams, tradução de Correia Alves, a representar pela Radiotelevisão Portuguesa.	1962	Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 6746	APROVADA PARA MAIORES DE 6 ANOS	8 Folhas	português	Documento Dactilografado

⁹⁴ Nota: As informações apresentadas nas tabelas 10.1. e 10.2. foram extraídas da página oficial dos Arquivos Nacionais da Torre do Tombo <<http://antt.dgarq.gov.pt/>> (último acesso em 24-04-2014).

Título original	Título da tradução	Tradutor	Código de referência	Descrição/Âmbito	Datas de Produção	Cota Actual	Decisão que se propõe	Extensões	Idioma e Escrita	Tipologia e suporte
"A Streetcar Named Desire"	"Um Eléctrico Chamado Desejo"	António Quadros	PT/TT/SNI-DGE/1/7107	Peça em três actos de Tennessee Williams, tradução de António Quadros, aprovada com cortes, a representar no Teatro Nacional D. Maria II. Inclui relatórios de censores.	1963	Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 7107	APROVADA COM CORTES	173 folhas	português	Documento Dactilografado
"Suddenly Last Summer"	"Bruscamente no Verão passado"	Rui Guedes da Silva	PT/TT/SNI-DGE/1/7758	Peça de Tennessee Williams, proibida pela Comissão de Censura para ser representada pelo Clube do Pessoal da Lever. Inclui relatório dos censores.	1965	Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 7758	PROIBIDA	158 Folhas	português	Documento Impresso
"Summer and Smoke"	"Fumo de Verão"	Luís de Sttau Monteiro	PT/TT/SNI-DGE/1/7889	Peça em dois actos de Tennessee Williams, aprovada com cortes, a representar no Teatro Villaret. Inclui relatório dos censores.	1965	Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 7889	APROVADAS COM CORTES	132 Folhas	português	Documento Impresso
"Summer and Smoke"	"Verão e Fumo"	Costa Ferreira	PT/TT/SNI-DGE/1/8196	Peça em três actos de Tennessee Williams, aprovada com cortes, a representar no Teatro Villaret, pela Companhia Portuguesa de Comediantes. Inclui relatório do censor.	1966	Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 8196	APROVADAS COM CORTES	145 Folhas	português	Documento Dactilografado
"The Night of The Iguana"	"A Noite da Iguana"	Idalina S. N. Pina Amaro	PT/TT/SNI-DGE/1/8306	Peça em dois actos de Tennessee Williams, proibida pela Comissão de Censura para ser representada pelos empregados e operários da Sociedade Central de Cervejas. Inclui relatório dos censores.	1966	Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 8306	PROIBIDA	116 Folhas	português	Documento Impresso
"Orpheu's Descending"	"A Descida de Orfeu"	Edurisa Filho	PT/TT/SNI-DGE/1/8943	Peça em dois actos de Tennessee Williams, tradução de Edurisa Filho, a representar pelo Teatro Experimental de Cascais. Inclui relatórios dos censores.	1969	Secretariado Nacional de Informação, Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos proc. 8943	APROVADA PARA MAIORES DE 17 ANOS	81 Folhas	português	ND
"The Sweet Bird of Youth"	"Le doux Oiseau de la Jeunesse"	Françoise Sagan	PT/TT/SNI-DGE/1/9479	Peça em três actos de Tennessee Williams, versão francesa de Françoise Sagan, proibida pela Comissão de Censura.	1972	SNI DGE I E – Processo nº 9479	PROIBIDA	117 Folhas	francês	ND

10. 2.Tabela de peças traduzidas por Sérgio Guimarães de 1959 e 1970

TÍTULO ORIGINAL	AUTOR	DATA	TÍTULO DA TRADUÇÃO	TRADUTOR	DATA DA TRADUÇÃO	ÂMBITO	IDIOMA	CENSORES PRESENTES
"Cat On a Hot Tin Roof"	Tennessee Williams	1955	"Gata em telhado de zinco quente"	Sérgio Guimarães	1959	Drama em três actos de Tennessee Williams, tradução de Sérgio Guimarães, aprovada com cortes, a representar pela Empresa Vasco Morgado.	inglês	Luiz Terry, Simão Gonçalves e Alves Pereira
"Double Image"	Roger MacDougall (escrito em parceria com Ted Allan, com história de Roy Vickers)	1956	"Eu não sou eu" (teve o seguinte título provisório: "O Segundo Homem")	Sérgio Guimarães	1960	Comédia em dois actos de Roger MacDougall e Ted Allan, tradução de Sérgio Guimarães, aprovada com cortes, a representar no Teatro Monumental.	inglês	ND
"The Million Pound Note"	Max Régnier	1954	"Milionários sem Vintém"	Sérgio Guimarães e Artur Almada	1960	Comédia num prólogo e dois actos de Max Régnier, versão portuguesa de Sérgio Guimarães, proibida pela Comissão de Censura, para ser representada pelo Teatro Monumental.	francês	Óscar de Freitas e Manuel Santos
"The Mousetrap"	Agatha Christie	1952	"A Ratoeira"	Sérgio Guimarães	1960	Peça em dois actos de Agatha Christie, aprovada com cortes, a representar no Teatro Monumental. Inclui relatório dos censores.	inglês	ND
"Charlie's Aunt"	Da peça original de George Abbot, sendo que a versão inglesa é de Brandon Thomas	1892	"A Tia de Charley"	Sérgio Guimarães	1961	Comédia em dois actos de George Abbott, tradução e adaptação de Sérgio Guimarães, aprovada com cortes, a representar no Teatro Monumental.	inglês	ND
"La Tentación de Va de Compras"	Jorge Llopis	1956	"O Diabo é um Anjinho"	Sérgio Guimarães	1961	Comédia em três actos de Jorge Llopis, tradução de Sérgio Guimarães, aprovada com cortes, a ser representada no Teatro Monumental.	espanhol	Albino Fernandes e Braamcamp Sobral
"Die Grosse Wut des Philipp Hotz"	Max Frish	1956	"A Grande Raiva de Filipe Hotz"	Sérgio Guimarães	1961	Comédia em um acto de Max Frish, tradução de Sérgio Guimarães, a ser representada no Teatro Monumental.	alemão	ND
"L'Apollo de Bellac"	Jean Giradoux	1942	"O Apolo de Bellac"	Sérgio Guimarães	1961	Comédia em um acto de Jean Giradoux, tradução de Sérgio Guimarães, a representar no Teatro Monumental.	francês	ND
"Tea and Sympathy"	Robert Anderson	1953	"Chá e Simpatia"	Sérgio Guimarães	1964-1970	Comédia em dois actos de Robert Anderson, tradução de Sérgio Guimarães, proibida pela Comissão de Censura para ser representada pela Empresa Vasco Morgado, tendo sido aprovada com cortes em 1970	inglês	ND
"The Marriage Go-Round"	Leslie Stevens	1958	"Lições de Matrimónio"	Sérgio Guimarães	1965	Peça em dois actos de Leslie Stevens, tradução de Sérgio Guimarães, aprovada com cortes, a representar no Teatro Variedades.	inglês	ND

10.3 Tabela de número de peças submetidas e proibidas na década de 1950 em Portugal (*apud* Cabrera 2013:36)

Ano	Peças Censuradas	Peças Proibidas	%
1950	59	5	8,4
1951	166	16	9,6
1952	83	5	6
1953	229	11	4,8
1954	171	10	5,8
1955	148	25	16,8
1956	168	5	2,9
1957	182	4	2
1958	215	16	7,4
1959	193	8	4,1

11. Gráficos: Número e Percentagens de peças submetidas e proibidas na década de 1950

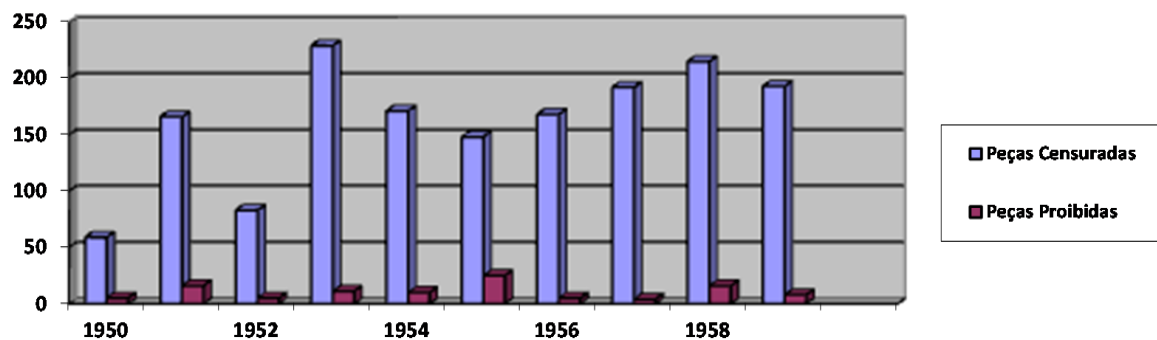


Gráfico 1 – Número de peças submetidas e proibidas na década de 1950 em Portugal.

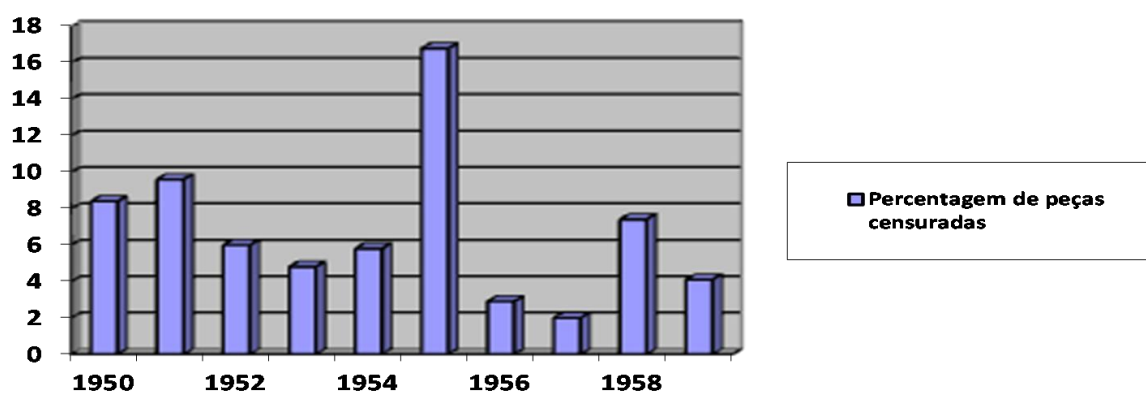


Gráfico 2 - Percentagem de peças proibidas na década de 1950 em Portugal.

12. Lista cronológica referente aos processos de censura e aprovação da peça *Gata em Telhado de Zinco Quente* (1959)

JULHO

28 – É efectuado o registo da peça, com a assinatura da Presidência do Conselho;

AGOSTO

3 – É assinada a decisão da Comissão sobre os cortes a serem realizados;

7 – É emitida a Licença de Representação, pela Comissão de Espectáculos; a tradução é entregue para censura;

8 – É assinada, por um membro da Presidência do Conselho, uma nota a informar a recepção da tradução sem o respectivo recibo;

OUTUBRO

1 – São indicados novos cortes textuais, a tinta verde, com assinatura da Presidência da Comissão;

2 – A peça é aprovada pela Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos;

2 e 3 – É transmitido o comunicado a Vasco Morgado e a Carlos Wallenstein a aprovação da peça;

10 – Vasco Morgado, na qualidade de director artístico, envia uma correspondência à Comissão de Censura a informar que a representação se encontra apta a ser censurada;

13 – É entregue uma correspondência de Vasco Morgado destinada à Comissão de Censura, para que essa compareça ao ensaio da peça;

14 – Decorre o ensaio geral da peça;

15 – É assinado o relatório de censura, onde são mencionadas as observações feitas pelos censores;

16 – Decorre a estreia da peça;

17 – São confirmadas, ao actor Carlos Wallenstein, as instruções fornecidas durante a inspecção; é transcrito o parecer da Comissão de Exame respeitante a uma cena da peça;

28 – No decorrer de novas sessões, são efectuados cortes extras à peça;

29 – Óscar de Freitas, na qualidade de Inspector Chefe, envia um comunicado a Vasco Morgado a informar que a partir de dia 30 de Outubro deveriam ser suprimidas da peça as falar assinaladas nas páginas 33, 104 e 117.

13. Imagens - *Morte Dum Caixeiro Viajante*

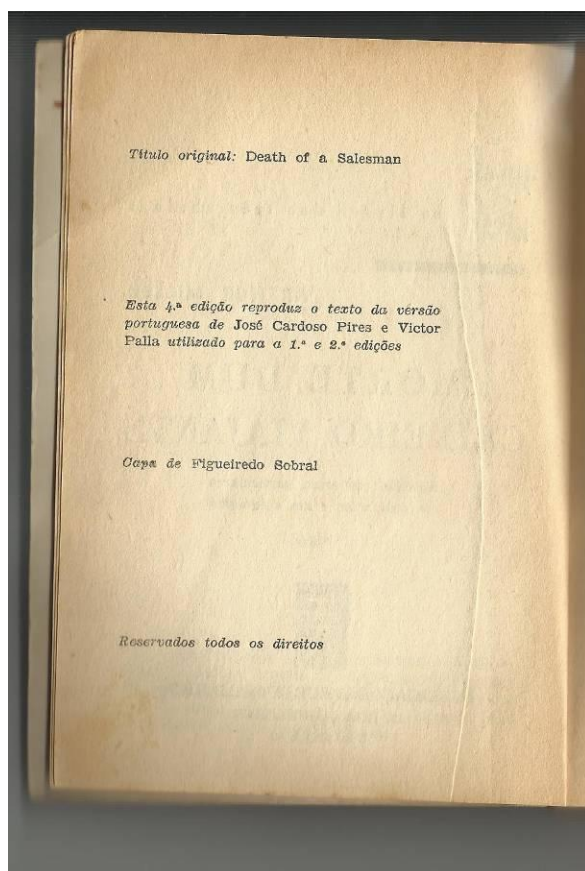


Fig. 1 - Elenco de *Morte Dum Caixeiro Viajante*, interpretada pelo Teatro Experimental do Porto

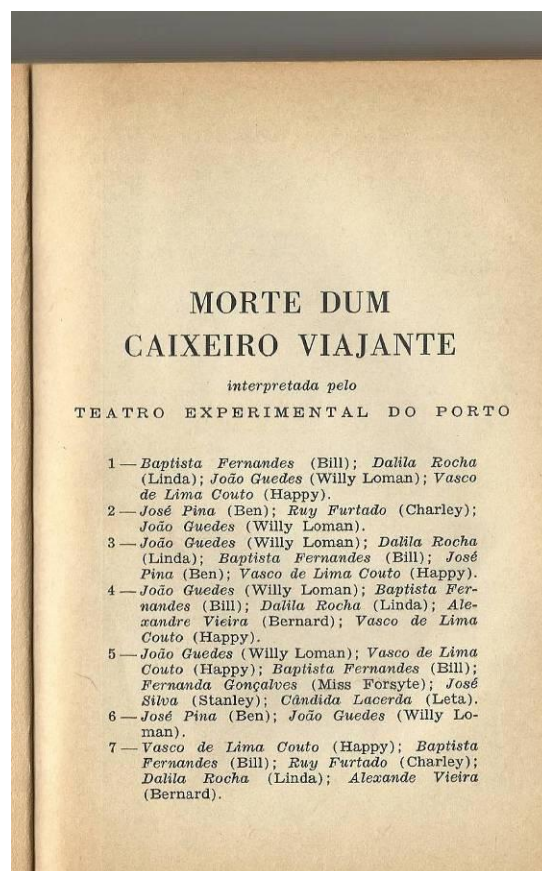


Fig. 2 - Página da 4ª edição do texto da versão portuguesa de José Cardoso Pires e Victor Palla utilizado para a 1ª e 2ª edições.

14. Imagens - Sérgio Guimarães | Diogo Bandeira Freire



Fig.1 - Fotografia de Sérgio Guimarães, extraída do blogue de António Ferra, O Funcionamento das Coisas (<http://funcionamento.blogspot.pt/2009/04/o-autor-da-fotografia-do-menino-com-o.html>)



Fig.2 - Fotografia da autoria de Sérgio Guimarães, em que Diogo Bandeira Freire retira o cravo do interior do cano da G3 e não o coloca, como se poderia inferir pela imagem. A flor foi colocada anteriormente por S. Guimarães (o pormenor da imagem foi desvendado por António Ferra no seu blogue <http://funcionamento.blogspot.pt/>)

15. Cartaz, Programa e Fotografias da peça.⁹⁵

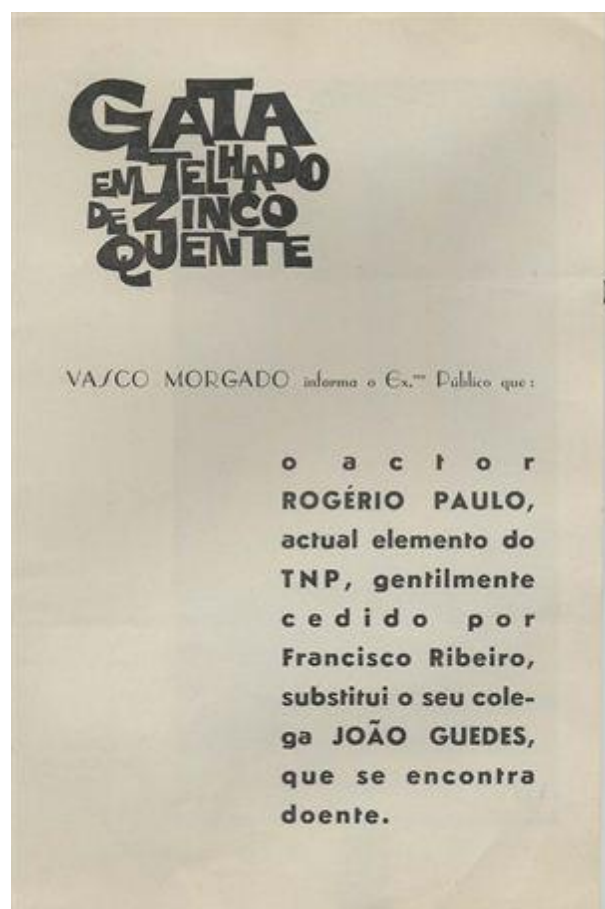


Figura 1 - Programa da peça "Gata em Telhado de Zinco Quente", uma produção de Vasco Morgado no Teatro Monumental em 1959. Na capa, sobre fundo vermelho, representação estilizada de gato preto, sendo as pupilas substituídas por fotografias da protagonista. Identificação, a branco, da peça. No interior, fotografias dos artistas a preto e branco e, na página central, ficha técnica e elenco.

Figura 2 - No interior do programa há uma folha separada, onde se indica que o ator João Guedes, por se encontrar doente, foi substituído por Rogério Paulo. *Gata em Telhado de Zinco Quente* peça em 3 actos de Tennessee Williams na versão portuguesa de Sérgio Guimarães. Encenação de António Pedro, cenografia de Pinto de Campos e interpretações Laura Alves (Margaret), Paulo Renato (Brick), Susana Prado (Sílvia), Brunilde Júdice (Avó), João Guedes ou Rogério Paulo (Avô), Alberto Ghira (Reverendo Tooker), Rui de Carvalho (Gooper) e Alves da Costa (Doutor Baugh).

⁹⁵ As fotografias e respectivas legendas foram cedidas pelo Museu do Teatro, à excepção das legendas das figuras 3, 4, 5, 7 e 8.

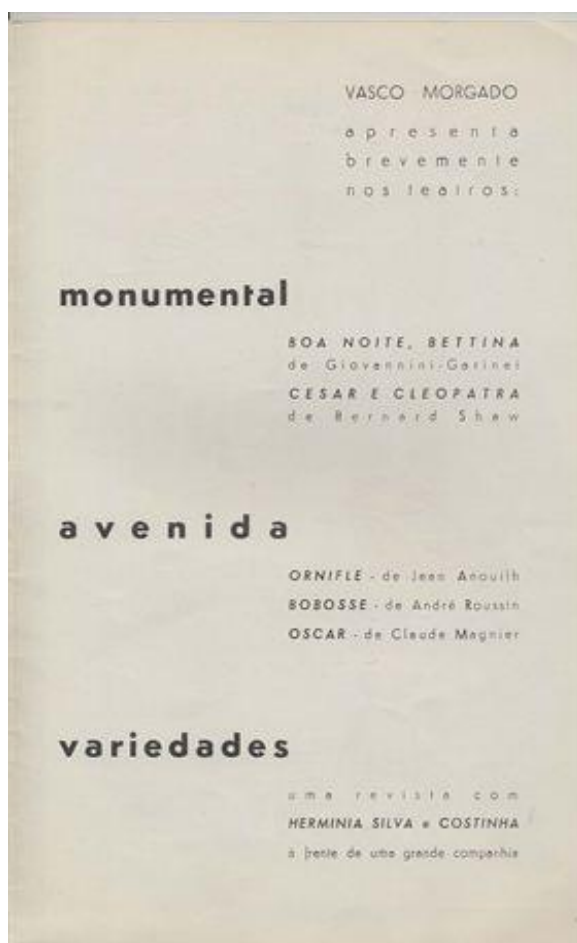


Figura 3 - Anúncio das peças a serem representadas nos teatros Vasco Morgado: Avenida, Monumental e Variedades.



Figura 4 - Fotografia da atriz Laura Alves, protagonista de Gata em Telhado de Zinco Quente.

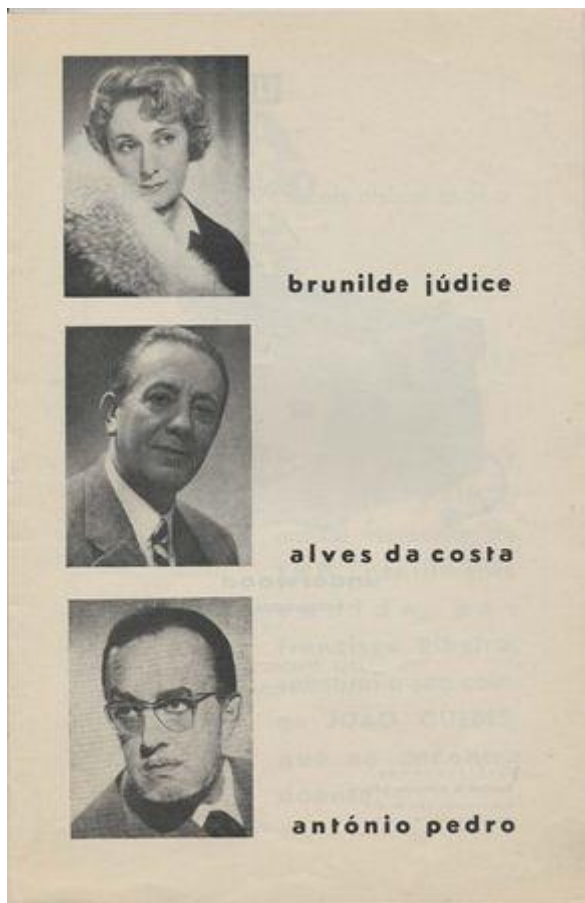


Figura 5 - Fotografias da actriz Brunilde Júdice, do actor Alves da Costa e do encenador António Pedro.



Figura 6 - Fotografia da atriz Laura Alves (Margaret) numa cena da peça "Gata em Telhado de Zinco Quente", uma produção de Vasco Morgado no Teatro Monumental em 1959. Está sentada à frente de um espelho num toucador. Segura algo na mão e parece estar a rir-se às gargalhadas.



Figura 7 – Fotografias da actriz Susana Prado e dos actores Alberto Ghira e Pinto Campos, propósito do cartaz da peça *Gata em Telhado de Zinco Quente*.



Figura 8 – Fotografias dos actores Paulo Renato, Rui de Carvalho e João Guedes, a propósito do cartaz da peça *Gata em Telhado de Zinco Quente*.



Figura 9 – Em cena a atriz Laura Alves (Margaret) e Brunilde Júdice (Big Mama). Laura Alves está sentada tendo ao seu lado Brunilde Júdice que parece estar um pouco assustada. No canto superior direito um carimbo da Inspeção dos Espectáculos aprovando o espectáculo.



Figura 10 – Em cena o ator Alberto Ghira (Reverendo Tooker) que conversa com Alves da Costa (Doutor Baugh) estando a seu lado a actriz Susana Prado (Sílvia).



Figura 11 – Fotografia de Laura Alves (Margaret) e Brunilde Júdice, que representa o papel de sua sogra, numa cena da peça "Gata em Telhado de Zinco Quente", uma produção de Vasco Morgado no Teatro Monumental. Sorriem uma para a outra, mostrando alguma cumplicidade entre as duas.



Figura 12 – Fotografia de Brunilde Júdice, Laura Alves (Margaret) e Rogério. Brunilde Júdice segura num bolo de aniversário, Laura Alves faz um brinde a Rogério Paulo, que desempenha o papel de seu sogro.



Figura 13 – Em cena a atriz Susana Prado (Sílvia), Rui de Carvalho (Gooper) e Laura Alves (Margaret). A acção desenrola-se numa sala de estar, podendo ver-se um móvel com uma televisão, pequena mesa redonda com candeeiro. No canto superior direito um carimbo da Inspeção dos Espectáculos aprovando o espectáculo.



Figura 14 – Fotografia de Laura Alves (Margaret) que olha de frente para o fotógrafo com olhar triste. Tem um cigarro na mão.

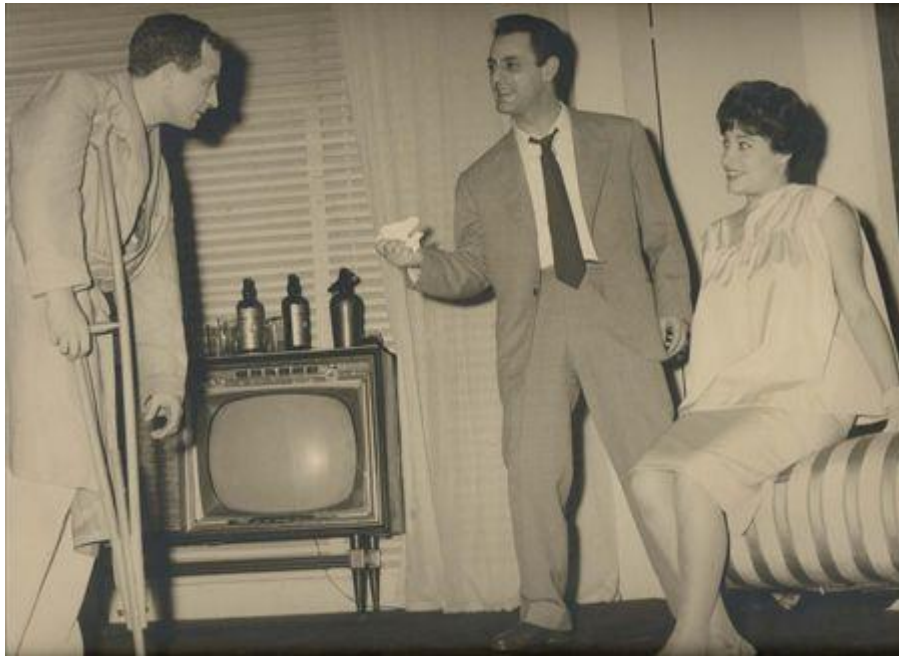


Figura 15 – Fotografia de Paulo Renato, Rui de Carvalho e Susana Prado. Os três actores estão numa sala de estar, onde se destaca um televisor, junto a uma janela e um cadeirão do lado direito. Susana Prado (Sílvia) está sentada, tendo ao seu lado, em pé, o actor Rui de Carvalho (Gooper). Do lado esquerdo da fotografia, está o actor Paulo Renato (Brick), com a perna engessada e apoiado numa muleta. No canto superior direito um carimbo da Inspeção dos Espectáculos, com a aprovação da exibição da peça.



Figura 16 – Fotografia de Alberto Ghira (Reverendo Tooker) e Rui de Carvalho (Gooper). No canto superior esquerdo um carimbo da Inspeção dos Espectáculos a aprovar a peça.



Figura 17 – Em cena a atriz Laura Alves (Margaret) em cima de uma cama. A atriz olha com ar provocador para o fotógrafo. Veste combinação com alça ligeiramente descaída.



Figura 18 – Em palco o ator Paulo Renato (Brick) caído no chão, com uma perna engessada. Atrás dele, de pé e segurando uma muleta, está o ator Rogério Paulo (Big Daddy). A cena desenrola-se num quarto, vendo-se uma cama de ferro.



Figura 19 – Em cena os atores Rogério Paulo, que desempenha o papel de pai de Paulo Renato (Brick). Nesta cena, Paulo Renato que tem uma perna engessada, está no chão e tenta levantar-se agarrando-se ao pai que por sua vez segura na muleta que pertence ao filho.



Figura 20 - Fotografia a preto e branco de Laura Alves (Margaret) e Paulo Renato (Brick) num abraço apaixonado. Estão ambos sentados numa cama de ferro.



Figura 21 - Em cena os atores Rui de Carvalho (Gooper), Brunilde Júdice (Big Mama) e Susana Prado (Sílvia). A acção desenrola-se num quarto, vendo-se do lado esquerdo um toucador e do lado direito uma cama de ferro. No canto superior direito um carimbo da Inspeção dos Espectáculos com "Aprovado".